

W. A. MOZART.

nach dem in Verona 1770 gemalten Bilde.

im Besitz des Dr. v. Sonnleithner in Wien.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Vierter Theil.

Mit dem Bildniß des vierzehnjährigen Mozart, sieben Notenbeilagen und einem Namen- und Sach-Register.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1859.

Inhalt.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

12.

13.

14.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

12.

Durch die letzte Betrachtung sind wir bereits auf Mozarts Klavierspiel geführt worden. Daß er der größte und genialste Klavierspieler seiner Zeit war ist oft und laut genug bezeugt. Zwar ist der Ruhm schnell vorüberrauschender Virtuosenleistungen meist glänzender und allgemeiner als der unvergänglicher Compositionen, allein auch die begeisterten Berichte der Zeitgenossen lassen von jenen nur ein schattenartiges Bild zurück. Obgleich es nicht möglich ist von Mozarts Klavierspiel eine bestimmte und anschauliche Vorstellung zu geben, wird es doch nicht ohne Interesse sein, einige charakteristische Züge desselben, soweit sie nachweisbar sind, zusammenzustellen.

„Er hatte kleine schöne Hände"; sagt Niemtschek (S. 44) „bei dem Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte[1]. Es ist

1) Unwillkührlich hielt und bewegte er wie die meisten Klavierspieler auch sonst seine Hände meist in der Lage als spiele er Klavier. Im Schlichtegrollschen Nekrolog wird sogar bemerkt, seine Hände hätten eine so feste Richtung für das Klavier gehabt, daß er deshalb nur mit äußerster Mühe und Furcht sich bei Tische das Fleisch zu zerschneiden im Stande gewesen sei! (vgl. III S. 170.) — Mit der Liebe des Großvaters und dem Sinne des Künstlers schreibt Leop. Mozart seiner Tochter über ihr Söhnchen (11. Nov. 1785): „Ich kann die rechte Hand des Kinds ohne Rührung niemals ansehen. Der geschickteste Clavierspieler kann die Hand nicht so schön auf die Claviatur setzen, als er beständig die Hand hält; so oft er die Finger nicht bewegt, so oft stehen alle Finger

zu verwundern, wie er damit so vieles, besonders im Baß greifen konnte. Diese Erscheinung muß man der trefflichen Applicatur, die er nach eigenem Geständniß dem fleißigen Studium der Bachschen Werke zu danken hatte, zuschreiben."[2] In der That scheint Mozart frühzeitig die Klaviersachen Ph. Em. Bachs gespielt zu haben — sein Vater bestellt in seinen Briefen an Breitkopf häufig die neuesten Compositionen desselben — und äußerte in einer Gesellschaft bei Doles als von Bachs Spiel die Rede war: „Er ist der Vater; wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht ist ein ...."[3] Schon aus

mit dem ausgebogenen Händchen in der Spielsituation, und so schlafend hat er das Händchen liegen, als wären die Finger, sogar mit der proportionirtesten Ausspannung und Biegung der Finger, wirklich auf den Claviertasten — kurz! man kann nichts Schöneres sehen. Ich bin wirklich oft traurig, wenn ichs sehe, und wünschte daß er wenigstens nur 3 Jahr schon alt wäre, so natürlich meine ich er sollte gleich spielen können."

2) Auch A. M. Z. I S. 157 wird versichert, Mozart habe oft gesagt, daß er sich durch das Spielen der Bachschen Arbeiten so vervollkommnet habe und dessen Fingersetzung für die einzig richtige halte.

3) So erzählt Rochlitz (Für Freunde der Tonk. IV S. 309 f.) und diese Aeußerung klingt ganz nach Mozart; was sonst dort berichtet wird ist ein neuer Beweis, wie unzuverlässig Rochlitz ist. Es heißt nämlich: „Mit dem was er macht — fuhr Mozart fort — kommen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie ers macht — da steht ihm keiner gleich. Mich hat er darüm auch am liebsten auf der Orgel gehört, obgleich ich schon langeher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal übers andere an sich gedrückt, daß ich hätte schreien mögen." Vorher hatte Rochlitz erzählt daß Mozart, als er nach Leipzig kam, kurz vorher in Hamburg gewesen sei und daselbst Bach fleißig besucht, auch diesen auf seinem Silbermannschen Instrument einigemal phantasiren gehört habe. Nun wissen wir aber daß Mozart auf dieser Reise, die wir aus seinen Briefen an die Frau (Beil. XIX) ganz genau verfolgen können, seinen Weg über Prag und Dresden nach Leipzig nahm, wo er am 19. April 1789 ankam, dann 8 Tage später nach Berlin reiste, am 8. Mai schon wieder in Leipzig war, den 18. Mai noch einmal nach Berlin

früheren Aeußerungen Mozarts über das Spiel von Nanette Stein (II S. 65) und Vogler (II S. 111) geht hervor, welchen Werth er auf guten Fingersatz legte, der denn freilich die nothwendige Grundlage eines sicheren, fertigen und ausdrucksvollen Klavierspiels ist; und daß die von Ph. Em. Bach[4] nach den Grundsätzen seines Vaters[5] ausgebildete Applicatur die Entwickelung der eigentlichen Klaviertechnik begründete ist ebenso bekannt, als daß Mozart — neben und nach ihm Clementi — den ersten wesentlichen Fortschritt auf der so betretenen Bahn that[6]. Vor allen Dingen sollte der Spieler eine „ruhige und stette Hand" besitzen, deren „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit" (III S. 54) so ausgebildet war daß die Passagen „fortflie-

zurückging, und von da am 28. Mai direct über Dresden nach Wien heimreiste. Er ist also auf dieser Reise gar nicht nach Hamburg gekommen; und wäre er auch — Rochlitz selbst sagt ja kurz vorher (S. 290) daß Ph. Em. Bach schon 1788 gestorben war. Daß Mozart auch früher nie in Hamburg gewesen ist steht fest; von Wien war er vorher nur nach Salzburg (1783) und zweimal nach Prag (1787) gereist.

4) Sein Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen erschien zuerst im Jahr 1752; seine zahlreichen und allgemein verbreiteten Klaviercompositionen trugen vor Allem dazu bei, die richtigen Grundsätze auch praktisch zur Geltung zu bringen.

5) Eine Charakteristik von J. Seb. Bachs Klaviertechnik giebt Forkel (üb. J. S. Bach S. 11 ff.); Notizen über die früher übliche Applicatur Becker (Hausmusik in Deutschland S. 58 ff.). Indessen kann man sich kaum vorstellen daß nicht auch andere große Klavierspieler jener Zeit, wie Dom. Scarlatti und Händel, ihre Applicatur durch eigene Erfindung verbessert haben sollten. Das Verdienst vollständiger Durchbildung und Ueberlieferung würde freilich Bach wohl immer bleiben.

6) A. E. Müller hat in seiner Anweisung zum genauen Vortrag der Mozartschen Klavierkonzerte (Leipz. 1796) die Grundsätze der Bachschen Applicatur auf die schwierigen Stellen in fünf Concerten Mozarts angewandt und danach den Fingersatz derselben bestimmt und nachgewiesen.

ßen wie Oel" (II S. 65); Kunststücke, welche diese wesentlichen Vorzüge zu beeinträchtigen drohten rieth er nicht zu sehr zu üben. Correctheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allen Einzelnheiten, „alle Noten, Vorschläge ꝛc. mit der gehörigen Expression und Gusto auszudrücken" (II S. 111), waren ihm die ersten Erfordernisse; daher warnte er ganz besonders vor allem Uebereilen, dessen nothwendige Folge Verhudeln sei. Es sei viel leichter eine Sache geschwind als langsam zu spielen, bemerkt er (II S. 110); „man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen ohne daß es Jemand merkt, ist es aber schön? — man kann in der Geschwindigkeit in der rechten und linken Hand verändern ohne daß es Jemand sieht und hört — ist es aber schön?" Daher warnt er, nicht allein bei gebundener Schreibart (III S. 378) sondern wo nur ein Vergreifen möglich schien, vor zu geschwindem Tempo (III S. 104)[7]. Eng verbunden mit dieser Forderung der Deutlichkeit und Präcision ist die des strengen Takthaltens. Nanette Stein, meinte er (II S. 66), werde die Hauptsache in der Musik, das Tempo, niemals bekommen, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen habe nicht auf den Takt zu spielen. Und bei seinem Spiel erregte das vor allem Bewunderung, daß er immer accurat im Takt blieb, daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, sondern unbekümmert um die rechte streng am Takt festhielt, daß er dabei doch mit vollendetem Ausdruck und inniger Empfindung spielte — und alles ohne dazu Gri-

7) „Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über Verhunzung seiner Compositionen bei öffentlicher Aufführung, hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempos" berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 84 f.). „Da glauben sie, hiedurch solls feurig werden — sagte er — ja, wenns Feuer nicht in der Composition steckt, so wirds durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht."

massen zu machen[8]. Allerdings ist Correctheit in den verschiedenen Richtungen des Spiels erst die nothwendige Voraussetzung virtuosenhafter Leistungen — obgleich diese Anforderung, wenn man sie streng nimmt und in ihrem ganzen Umfang geltend macht, außerordentlich viel in sich faßt —, Fertigkeit und Sicherheit in der Ueberwindung ungewöhnlicher technischer Schwierigkeiten[9], Feinheit und Geschmack im Vortrag müssen hinzukommen, und vor allem die Kraft das Spiel durch jenen belebenden Hauch zum wahren Ausdruck des innerlich Empfundenen und Verstandenen zu erheben, welche den genialen Virtuosen momentan dem schaffenden Künstler an die Seite stellt. Daß Mozart nach diesen verschiedenen Seiten hin auch als Virtuos auf einer Höhe stand, welche ihm Niemand streitig machte, dürfen wir dem übereinstimmenden enthusiastischen Beifall des Publicums und der Kenner[10], wie dem Ausspruche urtheilsfähiger

8) Wie Mozart in allem Maaß hielt, so war ihm auch das Grimassiren beim Klavierspiel widerwärtig; er spottete schon über die kleine Nanette Stein, die ihre Empfindung nicht im Spiel sondern durch Geberden und Körperbewegungen ausdrückte.

9) „Es war sein größtes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden", sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 49) „daß man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrument erwartete und zu sehen wünschte [vgl. II S. 110], aber dem hohen Fluge seiner Phantasie und seinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte." Also auch diesem Theile des Publicums, das damals wie heute sich für Schwierigkeiten interessirte weil es das Schöne weder empfand noch verstand, wußte er doch Genüge zu thun.

10) „Mozart ist der fertigste, beste Clavierspieler den ich je gehört habe" schreibt ein Berichterstatter aus Wien 1787 (Cramer Mag. f. Mus. II S. 1273). „Nimmermehr werde ich den himmlischen Genuß vergessen," sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 113) „den er auch mir theils durch den Geist seiner Compositionen theils durch den Glanz und dann wieder durch die herzschmelzende Zartheit seines Vortrags verschaffte." Aehnliche Aeu=

Künstler glauben. Wenn Clementi erklärte, so geist- und anmuthsvoll wie Mozart habe er Niemand spielen hören, Dittersdorf in seinem Spiel Kunst und Geschmack vereinigt fand (III S. 53), und Haydn mit Thränen versicherte Mozarts Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es „ans Herz ging" (III S. 314)*, so sind die einfachen Aeußerungen solcher Männer beredter als emphatische Hyperbeln, wie sie nachgerade alltäglich geworden sind.

In Mozart waren Virtuos und Componist vereinigt, die Reproduction des Virtuosen war daher in einem höheren und bedeutenderen Sinn ein Nach- und Wiederschaffen als es meistens der Fall ist. Von dieser vereinigten Leistung lassen uns seine Klaviercompositionen nur ein sehr unvollkommenes Bild fassen, theils weil der belebende Hauch der genial künstlerischen Ausführung unwiederbringlich entschwunden ist, theils weil ein großer Theil derselben unter dem Einfluß äußerer Verhältnisse geschrieben ist, welche weder dem Componisten noch dem Klavierspieler freien Spielraum gewährten.

Es ist bereits wiederholt erwähnt worden daß Variationen über ein bekanntes Thema zu jener Zeit eine beliebte Form der freien Improvisation waren, so daß Variiren und Phantasiren nicht selten als gleichbedeutend erscheint[11]. Das Interesse, welches auch ein weniger gebildetes Publicum an dieser Form nimmt, ist wohl begreiflich. Ein einfaches Thema, entweder schon bekannt oder so gebildet daß es sich leicht einprägt, bietet dem Hörer einen sicheren Halt, daß er sich mit Behagen der Unterhaltung überlassen kann dasselbe unter mannigfachen Verkleidungen zu erkennen und zu verfolgen. Eigentliche Durchbildung und Verarbeitung ei-

ßerungen sind bereits mehrfach angeführt worden und werden auch im Folgenden noch zur Sprache kommen.

11) Vgl. III S. 16. 52 f. 203 f.

nes Motivs in einem stetigen Zusammenhang, der auch den Zuhörer nöthigt mit stetiger Aufmerksamkeit zu folgen, ist nicht die Aufgabe dieser galanten Variation; vielmehr kommt es darauf an durch Beibehalten und Hervorheben eines charakteristischen Elements im Thema — dies mag nun in der Harmonienfolge oder im Rhythmus oder in der Melodienbildung liegen — fortwährend die Erinnerung an dasselbe festzuhalten um im Gegensatz dazu, soweit der knappe, festbegränzte Raum es gestattet, ein freies Spiel der Phantasie zu entfalten. Die ganze Weise der Behandlung hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Arabeske und ähnlichen Ornamenten in der Architektur; an ganz bestimmte, scharf begränzte, enge Räume gebunden entwickeln sie ein so reiches, vielverschlungenes, phantastisches Spiel vegetabilischer und animalischer Formen, daß dieser üppige Reichthum die knappe Strenge der Grundform durch den Schein der Willkühr verhüllt. In ähnlicher Weise sucht auch die Variation durch den glänzendsten und mannigfaltigsten Schmuck zu verstecken daß sie an gewisse Grundzüge des Themas gefesselt ist; der scheinbare Widerstreit dieser verschiedenen Richtungen, die Ueberraschungen, welche dadurch hervorgerufen werden, bilden einen Hauptreiz dieser musikalischen Form; der Einfall, die Pointe sind hier am Ort, und da dergleichen sehr leicht an eine geschickte und geistreiche Behandlung technischer Schwierigkeiten anzuknüpfen ist, so findet auch der Virtuos bei diesem Genre leicht seine Rechnung.

Mozart hat durchweg nur diese leichte Art der Variationen cultivirt[12]; da dieselben bei den Dilettanten besonders

12) In einer Anzeige der Variationen in G-moll (Oeuvr. XI, 7) wird der Wunsch ausgesprochen, er möchte „nicht bloß Variationen des Melismatischen, sondern nach Art der beiden Hrn. Bach, mit sinnreichen Inversionen und Nachahmungen, in der gebundenen Schreibart variirte Sätze" schreiben (mus. Real-Ztg. 1788 S. 49).

beliebt waren, sah er sich öfter veranlaßt für seine Schülerinnen (III S. 67) oder für gesellige Zwecke dergleichen zu componiren. Er selbst legte keinen Werth darauf, desto mehr Beifall fanden sie beim Publicum[13], und obwohl er sich um ihre Veröffentlichung nicht zu kümmern pflegte, wurden sie um die Wette gedruckt, wobei sich Frl. Aurnhammer thätig erwies (III S. 219); es ist begreiflich daß solche Publicationen nicht sorgfältig und genau gemacht wurden und daß selbst manches auf Mozarts Namen in Umlauf gesetzt wurde was nicht von ihm herrührte[14]. In allen, auch den in mancher Hin-

13) Torricella kündigte 1785 Neueste Fantasie-Variationen von Mozart in folgender Weise an: „Die Begierde, mit der man aller Orts nach den Arbeiten dieses berühmten Meisters sich sehnt, und die auszeichnend durch Kunst und Annehmlichkeit die Achtung des Kenners erringen und die Seite unsers Herzens so sanft melodisch berühren, bewog mich diese sehr schönen Variationen mir eigen und bey den schäzbaresten Musikliebhabern dadurch ein neues Verdienst zu machen, da ich ihnen neue Arbeit erbiete, die dem Verfasser neuerdings Ehre macht. — So ich mich nach und nach bestreben werde alle übrigen Variationen dieses vortrefflichen Meisters dem hochachtbaren Publicum gestochener in die Hände zu liefern."

14) Von den gedruckten Variationen Mozarts gehören nachweislich früherer Zeit an

1. 2 Oeuvr. XVII, 4. 5 im neunten Jahr componirt.

3 „ II, 11 über Fischers Menuett, schon 1774 componirt (II S. 611).

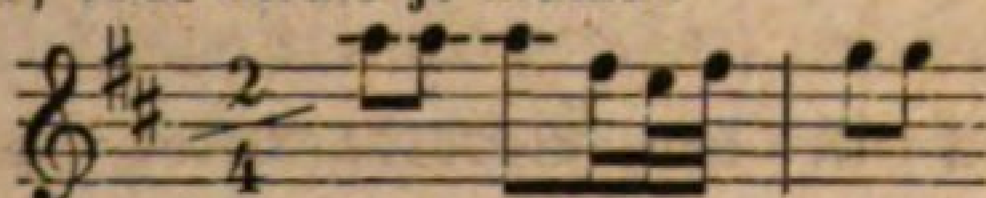
4 Oeuvr. II, 5 Je suis Lindor, vor 1781 componirt (III S. 11). Es ist bereits bemerkt daß damals schon 3 Airs variés in Paris gestochen waren; ob diese und welche etwa von den übrigen dazu gehören mögen kann ich nicht entscheiden. Für die sonst noch bekannten Variationen finde ich zum Theil in Mozarts thematischem Verzeichniß, zum Theil durch Ankündigungen in der Wiener Zeitung 1785 und 1786, sowie das bis zum Jahr 1787 reichende Supplemento XVI dei cataloghi di Breitkopf einigen Aufschluß. Im Juli 1781 erwähnt Mozart drei Arien mit Variationen, welche er aber nicht näher bezeichnet. Ins Jahr 1784 gehören

5 Oeuvr. XVII, 6 Come un agnello (III S. 304).

6 „ II, 4 „Unser dummer Pöbel" (III S. 194. 204).

sicht bedeutenderen, ist der Zweck offenbar eine mehr spielende Unterhaltung, die namentlich auch durch den Contrast der

---

Im Jahr 1785 bereits erschienen waren
7 Oeuvr. II, 2. Lison dormoit.
8 „ II, 3. La belle Françoise.
9 „ II, 10. Salve tu domine.
10 „ XI, 6. La bergère Silimène (mit Violine).
11 „ XI, 7. Hélas, j'ai perdu mon amant (mit Violine).
Im Jahr 1786 componirt sind
12 Oeuvr. II, 12. d. 12 Sept.
13 „ VIII, 3 (vierhändig) d. 4 Nov.
und im selben Jahr als gedruckt angekündigt
14 Oeuvr. II, 1. Marche des mariages Samnites (von Gretry)
im Jahr 1787 noch angezeigt
15 Oeuvr. II, 9. Ah, vous dirais-je maman
16 über das Thema  nicht abgedruckt in den Oeuvres, und mir nicht bekannt.
Dann folgen
17 Oeuvr. II, 7 über ein Menuett von Duport, comp. 9. Apr. 1789.
18 „ II, 8. „Ein Weib ist das herrlichste Ding," comp. 8. Apr. 1791.
Ohne allen äußeren Nachweis bin ich über
19 Oeuvr. VI, 10. Mio caro Adone.
20 „ VI, 12.
21 „ XVII, 8.

Dagegen steht es fest daß die Variationen über ein Thema von Dittersdorf (Oeuvr. VI, 11) von Eberl sind, wie dieser im Hamburger Correspondenten (25 Juli 1798 N. 118 Beil.) erklärt hat, und ihm gehören auch die oft unter Mozarts Namen gedruckten Variationen über das Thema: „Zu Steffen sprach im Traume" an. Ferner rühren die Variationen über ein Thema aus Sartis I finti eredi (Oeuvr. VI, 9) von Förster her. Mozarts Wittwe behauptete auch in Briefen an Härtel (25. Mai; 15. Juni 1799) mit Berufung auf wohlunterrichtete Freunde aufs bestimmteste, die Variationen Une fièvre brulante (Oeuvr. II, 6), über deren Echtheit auch Siebigke (Mozart S. 68) Zweifel äußerte, seien nicht von Mozart, und gewiß mit Recht. Eine neue Ausgabe der echten Variationen ist kürzlich bei Breitkopf u. Härtel erschienen.

einzelnen Variationen in einer Weise erreicht wird, wie sie seitdem durch den Wechsel von Tempo und Takt, Dur und Moll, Beschäftigung der linken und rechten Hand lange Zeit bis zum Ueberdruß angewendet ist. Eine tiefere Bedeutung in die Folge der Variationen, etwa durch die Entfaltung verschiedener und doch nah verwandter Stimmungen, zu legen ist Mozart ebenso wenig eingefallen als mit humoristischer Laune einem einfachen Thema eine Reihe bizarrer Einfälle weniger zu entlocken als aufzuheften. Es läuft vielmehr im Wesentlichen auf eine reiche und geschmackvolle, melismatische Verzierung des Themas hinaus; harmonische und contrapunktische Wendungen fehlen zwar nicht, allein sie sind nur angedeutet und als eine flüchtige Würze verwendet. In manchen früheren Variationen (4. 6. 7. 8. 14) tritt die Technik in den Vordergrund; gewisse damals beliebte Schwierigkeiten, wie das Ueberschlagen der Hände, lang ausgehaltene Triller oder Trillerketten in der einen Hand, während die andere das Thema hat u. dgl., fehlen selten; die Passagen, die freilich jetzt weder Neuheit noch Schwierigkeit beanspruchen können, erweisen sich, wenn man sie genauer darauf ansieht, durchgängig als elegant und eigenthümlich. Bemerkenswerth ist die sehr gleichmäßige Ausbildung der beiden Hände, welche überall vorausgesetzt ist, und der linken Hand wird allerdings eine nicht unbedeutende Fertigkeit zugemuthet, wie man sie ja in Mozarts Spiel vorzüglich bewunderte. In späteren Variationen (12. 17. 18. 19. 20) tritt das Bravurmäßige fast ganz zurück; die Aufgabe eines leichten, zierlichen und graziösen Spielens mit dem gegebenen Thema wird sehr anmuthig gelöst, und in der That ist es wohl ein richtiges Gefühl, eine Darstellungsform, die ihrem Wesen nach der thematischen Verarbeitung an tiefer Bedeutung nachsteht und nur unter

eigenthümlichen Bedingungen eine höhere Würde erlangen kann, in der Regel leicht zu behandeln und ihr nicht ein Gewicht anzuhängen, das ihr fremd ist. Als eine der ansprechendsten und gelungensten Compositionen dieser Art dürfen die vierhändigen Variationen (13) gelten, welche ebenso anmuthig und elegant als unterhaltend sind.

Mitunter machen Variationen auch einen Bestandtheil — bald den Mittel-, bald den Schlußsatz — einer Sonate, sowohl mit[15] als ohne Begleitung[16] aus. Sie sind auch hier nicht wesentlich anders behandelt, nicht größer angelegt noch freier ausgeführt, auch nicht durch Zwischenglieder mit einander verbunden und zu einem zusammenhängenden Ganzen erweitert, wie dies von Haydn und Beethoven mit Erfolg geschehen ist. Die von Mozart frei erfundenen Themas sind meistens frischer und anmuthiger als die entlehnten, auch tritt entsprechend dem Charakter des ganzen Musikstücks die Bravur als solche zurück; in den begleiteten Sonaten ist nicht allein durch die Vermehrung der Stimmen ein größerer Reichthum gegeben, sondern nicht selten wird, indem eine Stimme das Thema unverändert festhält, der Charakter einer freien contrapunktischen Behandlung desselben schärfer ausgesprochen. Indessen sind dies wie gesagt keine wesentlichen Modificationen: die Form der Variation ist auch hier als ein leichtes unterhaltendes Spiel aufgefaßt[17].

Für bestimmte Veranlassungen und Personen waren wohl auch einige einzelne kleine Sätze für Pianoforte geschrieben[18],

15) In den Sonaten für Klavier und Violine Oeuvr. IV, 3. 5. IX, 1 (Peters 9. 11. 16), in den Trios Oeuvr. X, 4. XII, 1 (Part. 5. 1).

16) Oeuvr. I, 2. 5.

17) Man vergleiche die Bemerkungen von Marx über Mozarts Variationen (Lehre von der musik. Kompos. III S. 84 ff.).

18) Unter dem Titel Zwölf Klavierstücke von Mozart sind diese einzelnen Sätze — nämlich drei Rondos, vier Phantasien,

wie die drei Rondos[19]. Von diesen sind die beiden in F- und D-dur[20] — leicht zu fassen und zu spielen, recht freundliche Musik, aber nicht hervorstechend; sehr schön und eigenthümlich ist das dritte in A-moll[21]. Das Thema hat durch Rhythmus und harmonische Behandlung etwas Pikantes, das an fremde Volksmelodien erinnert — eine Art der Charakteristik die bei Mozart wie bei Beethoven nicht eben häufig ist —, und überrascht, so oft es wiederkehrt, jedesmal von Neuem, zumal da es nicht an dem Reiz eigenthümlicher Modificationen fehlt; auch das zweite Thema ist nicht bloß durch den Contrast gegen das erste wirksam, sondern an sich schön und bedeutend und giebt zu einer harmonisch und klaviermäßig interessanten Ausführung Veranlassung. Der kleine Mittelsatz in A-dur ist zwar leichter gehalten, klingt aber durch einige besondere Wendungen sehr fein an das Hauptthema an, zu welchem er durch eine frappante Mo-

Ouverture (oder vielmehr Suite III S. 378), Adagio, Marsch, Gique und Menuett — in einer neuen Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erschienen.

19) Diese drei Rondos sind

1. in D-dur, vor 1784 componirt und nirgend erwähnt, Oeuvr. VI, 4.
2. in F-dur, comp. 10. Juni 1785, Oeuvr. III, 7 p. 61, wo es willkührlich, aber nicht eben unpassend, mit zwei anderen am 3. Jan. 1785 componirten Sätzen zu einer Sonate verbunden ist.
3. In A-moll, comp. 11. März 1787, Oeuvr. VI, 5.

Das zweite Rondo in F-dur (Oeuvr. VI, 3) ist, wie schon bemerkt (III S. 389) ursprünglich für ein Walzenwerk geschrieben, und im leichten Charakter der beiden ersten gehalten.

20) Eine Eigenthümlichkeit des Rondo in D-dur ist daß das oft wiederholte Thema, wie dies häufig bei Ph. Em. Bach geschieht, in verschiedenen Tonarten wiederkehrt, was natürlich in den Zwischensätzen eine wechselnde Modulation voraussetzt.

21) Dies Rondo ist analysirt von Marx (Lehre v. d. mus. Kompos. III S. 150 ff.).

dulation zurückführt. Das Ganze hat einen durchaus originellen Charakter und der Ton von Wehmuth, der zu Grunde liegt und überall hervorbricht, hält die Gegensätze der Beweglichkeit und Beruhigung auf die anziehendste Weise zusammen.

Sehr schön ist auch das kleine Adagio in H-moll (Oeuvr. VI, 7) — componirt 9. März 1788 — von ernstem, gehaltenem Ausdruck, der durch eine Beimischung trüber Empfindung seine eigenthümliche Farbe erhält, in der Ausführung namentlich durch die harmonischen Wendungen interessant. Obgleich dieses Stück in ganz regelmäßiger Form, in zwei Theilen mit einer Coda, geschrieben ist, hat es doch in seiner ganzen Haltung etwas Eigenthümliches, das an die Improvisation erinnert, wie dieses allerdings noch deutlicher in den sogenannten Phantasien hervortritt, die wiederum ihre bestimmte Form haben. Es ist schon bemerkt worden, daß man Präludien oder Phantasien verschiedenartigen Compositionen als Einleitung vorangehen ließ, entweder in freier Improvisation oder auch ausgearbeitete Stücke die bei verschiedenen Gelegenheiten benutzt werden konnten. Eine Phantasie der Art, welche der schönen C-dur Fuge vorgesetzt ist, wurde bereits (III S. 384) erwähnt, sowie das für seine Schwester componirte, bis jetzt nicht bekannt gemachte Präludium (III S. 168); zwei andere Phantasien, welche vor 1784 componirt sein müssen, da sie in Mozarts Verzeichniß nicht vorkommen, verdienen eine kurze Besprechung.

Die erste derselben in C-moll (Oeuvr. XVII, 2) ist, wie Mozart einmal seiner Schwester schreibt (I S. 136), „kein Präludium um von einem Ton in den anderen zu gehen, sondern nur so ein Capriccio um das Clavier zu probiren." Der wesentliche Charakter ist der modulatorische; ohne daß
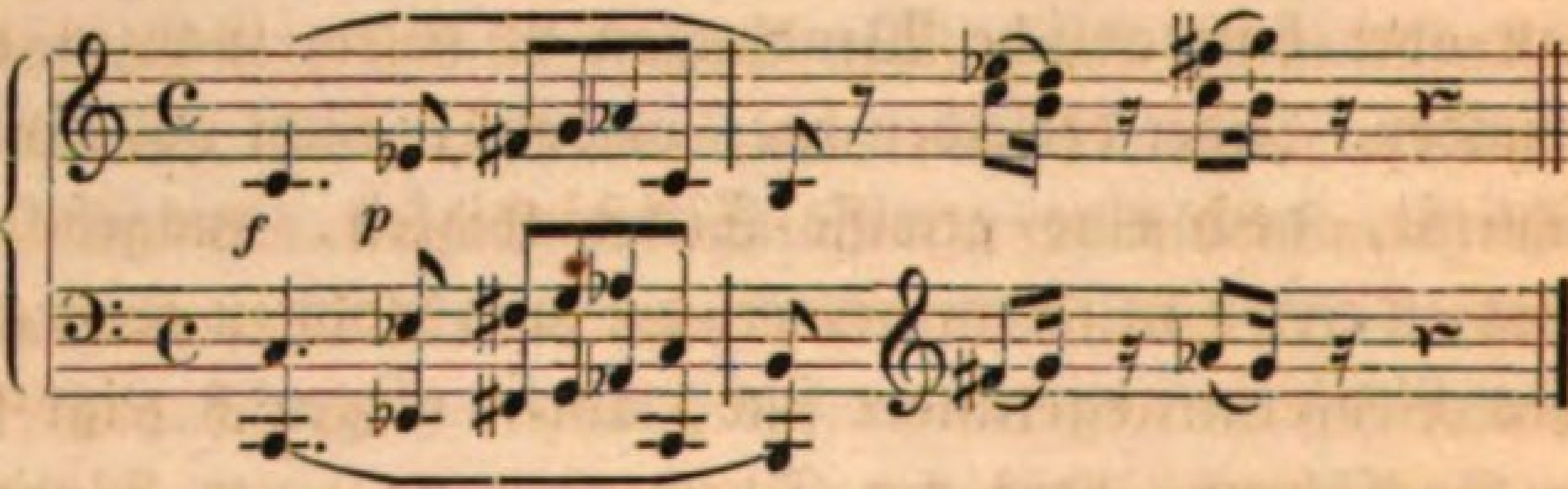
eine ausgebildete Melodie hervorträte, ohne ein bestimmtes Motiv das durchgeführt würde, bewegt sich das Ganze in einem Wechsel verschiedenartiger, geschickt gruppirter Arpeggien und Figuren — nur momentan wird einmal eine Figur festgehalten —, die eine reiche Fülle rasch wechselnder, oft fremdartiger und auffallender und namentlich durch Vorhalte aller Art scharf gewürzten Harmonien entfalten, wie auf einem in Krümmungen und Windungen dahinfließenden Strom die Ansicht derselben Gegend in jedem Augenblick wechselt. Denn auch bei diesem scheinbar fessellosen Umherschweifen in mannigfaltigen Harmonien gewahrt man nicht allein eine feste Organisation in der Folge der Modulationen wie in der Verbindung der Figuren, sondern es ist die bestimmte Form eines zweitheiligen Sonatensatzes zu Grunde gelegt, welche nur in den einzelnen Elementen der Gestaltung ganz frei behandelt ist.

Von etwas verschiedener Anlage ist die zweite Phantasie in D-moll (Oeuvr. XVII, 3), insofern das melodische Element hier allerdings zur Geltung kommt, allein anfangs nur in mehrfach sich wiederholenden Ansätzen, die vor einer vollständigen Ausbildung zur Cantilene jedesmal durch den Eintritt eines contrastirenden Motivs oder einer ganz unvermittelt dazwischenstürmenden raschen Passage unterbrochen wird. Der Charakter der allmählichen Sammlung und Concentration der Kraft ist deutlich darin ausgesprochen. Das anmuthig zarte Thema, welches zuletzt hervortritt und volle Gestalt gewinnt, kann aber noch keineswegs als das eigentliche Endresultat solcher Vorbereitung angesehen werden; es wird auch nicht weiter ausgeführt, sondern erst abgebrochen, dann rasch zum Schluß geführt, der allerdings beruhigt, aber nicht befriedigt und so auch das Ganze nur als die Ankündigung eines Größeren erscheinen läßt.

Weiter ausgeführt und in jedem Betracht bedeutender ist die bekannte Phantasie in C-moll (Oeuvr. VI, 1)[22]. Fünf Sätze von verschiedenem Tempo, in denen auch Ton- und Taktart wechseln, sind untereinander durch überleitende Passagen oder harmonische Wendungen zu einem Ganzen eng verbunden. Jeder derselben hat, obwohl er nicht vollständig abschließt, doch eine gewisse Selbständigkeit, ausgebildete Melodien treten in jedem hervor, die auch wohl zu einer einfachen Liedform abgerundet sind, allein nirgends zeigt sich eine Ausführung oder gar Durcharbeitung eines Motivs, es drängt immer vorwärts, jeder Abschluß führt nothwendig auf ein Folgendes hin, das dann einen lebhaften Contrast zu dem Vorhergehenden bildet. Dadurch erhält das Ganze, trotzdem daß die langsamen Tempos überwiegen, einen unruhigen Charakter; und obgleich der Schluß zu dem ernsten und gehaltenen Anfang wieder zurückkehrt, so wird auch dadurch keine volle Befriedigung, sondern mehr nur ein vorläufiger Abschluß erreicht. Auch hier ist das Wesen der ganzen Phantasie modulatorisch; die Harmonien wechseln häufig, oft Takt für Takt, rasch und frappant, und hierin liegt das bewegende Element — Figuren, Passagen, zum Theil auch die Melodien sind wesentlich bestimmt dasselbe zur Geltung zu bringen; von eigentlich Thematischem kann nicht die Rede sein. Trotz ihrer Ausdehnung bewahrt diese Phantasie also doch den Grundcharakter des Einleitenden und Vorbereitenden, womit natürlich so wenig gesagt sein soll, daß sie nicht

22) Sie ist 20. Mai 1785 componirt und von Mozart zugleich mit der schon 14. Oct. 1784 componirten Sonate in C-moll (Oeuvr. VI, 2) als Op. 11 veröffentlicht. Ueber den Vortrag dieser Phantasie schrieb Mozart die Briefe an Frau v. Trattner (III S. 65), deren Wiederauffindung von großem Interesse sein würde; durch seine Art sie zu spielen setzte er Jos. Frank in so großes Erstaunen (III S. 194).

auch für sich eine gewisse Befriedigung gewährte als daß sie allein die Sonate einzuleiten bestimmt gewesen sei, mit welcher sie gedruckt ist[23]. Die Stimmung, welche sich in den beiden ersten Takten des Adagio



so vernehmlich ausspricht, ist in der ganzen Phantasie festgehalten: ein trüber Ernst, der fragend und zweifelnd, kämpfend und ringend, nach Befreiung von einem schweren Druck, nach Klarheit und Befriedigung strebt, ohne dieselbe durch sanften Trost oder muthiges Widerstreben ganz gewinnen zu können, und am Ende nach vergeblichen Anstrengungen sich in sich selbst verschließt. Eine titanische Vermessenheit, die die Welt aus den Angeln heben möchte um sich unter ihren Trümmern zu begraben, oder eine humoristische Selbstironie, die das eigne Wesen, weil sie mit demselben nicht fertig werden kann, verspottet und negirt, ist hier nicht zu finden; die Fassung eines Mannes, der wenn er auch in und mit sich zu kämpfen hat, doch die Herrschaft über sich selbst nicht aufgiebt, durchdringt die ganze Stimmung dieser Phantasie, wie die wenn gleich freie Form derselben durch den sich selbst beherrschenden Künstler harmonisch und maaßvoll ausgebildet ist.

---

23) Von ähnlicher Anlage scheint das schon erwähnte Präludium für seine Schwester gewesen zu sein nach der Angabe Stadlers (III S. 509, 23): „Es hebt an mit Allegretto, geht dann über in ein Capriccio, worauf ein Andantino folgt; dann kommt ein Cantabile und ein Capriccio Allegro macht den Beschluß."

Neben diesen einzelnen Sätzen für Klavier ist ganz besonders die Sonate für Klavier allein und mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente von Mozart cultivirt worden[24]. Seitdem Kuhnau und Domenico Scarlatti den Grund zu der eigentlichen Sonate in mehreren zu einem Ganzen vereinigten Sätzen und zu der bestimmten Form, in welcher wenigstens der Hauptsatz der Sonate behandelt zu werden pflegt, gelegt, Scarlatti auch als ein ausgezeichneter Techniker die dem Charakter des Klaviers entsprechende Behandlungs- und Darstellungsweise zur Geltung gebracht hatte, wurde von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an diese Gattung von Compositionen in dem Maaße als das Klavier immer mehr als Soloinstrument, besonders der Dilettanten, in den Vordergrund trat, mit wachsender Vorliebe gepflegt. Namentlich waren es Ph. Em. Bach und von ihm angeregt Jos. Haydn, welche die Form der Sonate im Wesentlichen fest bestimmten, die durch freie und geistreiche Behandlung und Durchbildung der einzelnen Elemente, durch Kraft und Bedeutung der Erfindung, Feinheit und Geschmack der Ausführung, zu einer Entwickelung gedieh, welche alle in derselben ruhenden Keime lebenskräftig sich entfalten ließ. An sie schließt Mozart sich an, der auch seinerseits die Sonate in eigenthümlicher Weise fortbildete[25].

---

24) Interessante und genaue Belehrung über die Geschichte der Klaviersonate giebt Im. Faißt (Cäcilia XXV S. 129 f. 201 ff. XXVI S. 1 ff. 73 ff.).

25) Faißt führt drei Klaviersonaten von Leop. Mozart an, welche in den bei Haffner in Regensburg zwischen 1755 und 1765 gedruckten Oeuvres melées erschienen sind. Sie sind bemerkenswerth, insofern sie das zweite Thema klar und bestimmt hinstellen, ein wesentlicher Punkt in der Entwickelung der Sonatenform (Cäcil. XXVI S. 20 f.), und in der ganzen Haltung und im Geist so vorgeschritten daß man nach Faißts Urtheil schon seinen großen Sohn zu hören meint (Cäcil. XXVI S. 82 f.).

Es ist bereits darauf hingewiesen worden (I S. 549 ff.) daß die Grundformen der selbständigen Symphonie, wie der verwandten Instrumentalcompositionen, identisch mit denen der Sonate, namentlich durch die freiere Entwickelung der Klaviersonate zur Ausbildung gelangten, so wie natürlich auch der Fortschritt auf jenem Gebiet wiederum fördernd auf die Klaviersonate einwirkte. Hier wird es deshalb genügen die Hauptpunkte kurz zu berühren.

Die Sonate bezeichnet jetzt eine Composition für Soloinstrumente, welche aus mehreren durch Tempo, Takt und Tonart verschiedenen, aber der ursprünglichen Anlage und Haltung nach zu einem Ganzen verbundenen Sätzen besteht. Während in früherer Zeit nicht selten zwei Sätze eine Sonate ausmachten, sind später drei oder vier Sätze die regelmäßige Zahl geworden. Von diesen Sätzen ist einer in langsamem Tempo, welches für den Ausdruck einer ruhigen und gefaßten, ernsten oder weichen Stimmung das naturgemäße erschien. Es wurde bald eine fast ausnahmslose Regel diesen Satz in die Mitte zu stellen, nach dem ganz richtigen und natürlichen Gefühl eine Stimmung, die in ihrem Grundcharakter eine ruhige, nach innen gekehrte ist, als das Resultat einer energisch und lebendig sich aussprechenden Empfindung oder Leidenschaft hervortreten zu lassen, also diese zuerst und darauf jene darzustellen. Ließ man ja dem bewegteren Satz einen langsamen vorangehen, so hatte dieser nur die Bestimmung der Einleitung und Vorbereitung auf jenen, also keine selbständig abgeschlossene Bedeutung. Der zweite Satz von lebhafter Bewegung diente zum Abschluß und hatte durchgängig einen fröhlichen, ja lustigen Charakter; diese Gattung der Musik war vorzugsweise für die gesellige Unterhaltung bestimmt und sollte daher einen angenehmen, heiteren Eindruck zurücklassen. Wenn

man einen vierten Satz anwandte, so hatte auch dieser wesentlich denselben Zweck, seine Form war regelmäßig die des durch J. Haydn ausgebildeten Menuetts, er wurde dem langsamen Satz meistens nach-, mitunter auch vorangestellt. Mozart hat in seinen Sonaten für Klavier allein und mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente stets nur drei Sätze zusammengestellt, während er in den Symphonien, Quintetts und Quartetts — es ist hier nur von den Compositionen der Wiener Periode die Rede — immer auch den Menuett hinzugefügt hat.

Die drei Sätze der Sonate haben erst allmählich ihre jetzt bestimmte Form erhalten; eine der früheren Sonaten Mozarts in A-dur (Oeuvr. I, 2) besteht aus einem Andante mit Variationen, einem Menuett und Rondo; eine andere in D-dur (Oeuvr. I, 5) hat als Mittelsatz ein Rondo en Polonaise, auf welches ein Thema mit Variationen folgt. Später ist die regelmäßige Form der Sonate von ihm festgehalten, als deren charakteristischer Theil der erste Satz erscheint, dessen eigenthümliche Structur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinn bezeichnet wird, der eigentliche Ausgangspunkt für die Entwickelung der modernen Instrumentalmusik. Es ist schon bemerkt worden daß die wesentlichen Elemente desselben die Gliederung der Hauptmotive des ersten Theils und die Durchführung derselben im zweiten Theil sind. Nachdem die contrapunktische Bearbeitung eines Themas in streng geschlossener Form aufgegeben war, tritt in der Entwickelung der Sonate als der springende Punkt die charakteristische Ausbildung bestimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Passagen hervor, namentlich neben dem Hauptthema ein selbständig ausgesprochnes, durch scharfe Abgränzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Do-

minante der Hauptdurtonart (C-dur — G-dur) oder in der Parallele der Hauptmolltonart (C-moll — Es-dur) auftritt. Dieses sind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derselben, ihre Verbindung durch Zwischenglieder, der Abschluß des Theiles, wurden nicht weiter durch bestimmte Normen geregelt als daß auch der Abschluß des Theils in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines mehr oder weniger ausgeführten Uebergangs in die Haupttonart um den ersten Theil zu wiederholen trat sodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Eins oder mehrere der im ersten Theil benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrschend harmonischen bald mehr thematischen Behandlung unterworfen, welche, indem sie aus den im Früheren liegenden Keimen mit lebendig treibender Kraft Blüthe und Frucht herauswachsen läßt, das Interesse steigert und zugleich die Rückkehr zum ersten Theil organisch vermittelt: hier ist auch die künstlerische Kraft concentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum ersten Thema bewährt sich vor allem Genialität und Meisterschaft. Die Wiederholung des ersten Theils geschieht unter manchen Modificationen, die zum Theil schon dadurch bedingt werden daß das zweite Thema nun in der Haupttonart erscheint, in welcher der Satz schließt; außerdem können Veränderungen in der Gruppirung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im Einzelnen, insbesondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abschlusses angebracht werden, welche den wiederholten ersten Theil nicht bloß der Ordnung sondern auch der Bedeutung nach als den dritten Theil erscheinen lassen.

Mozart fand diese Elemente und ihre Gliederung bereits vor, allein er hat sie in einer seiner Natur entsprechenden Weise fortgebildet und ausgeprägt. Das zweite Thema,

worauf es hier hauptsächlich ankommt, tritt bei ihm nicht allein als ein selbständiges auf, wie es denn auch stets sehr bestimmt angekündigt wird, sondern seinem ganzen Charakter nach als ein Gegenthema dem Hauptthema gegenüber, das als solches aus der Masse des ganzen Theils in bemerkenswerther Weise hervorsticht. In der Bildung der Themen aber zeigt sich vorzüglich die Mozartsche Eigenthümlichkeit: ihr hervortretender Charakter ist das Gesangmäßige, in welchem Nägeli (Vorlesungen üb. Musik S. 156 ff.) einer einseitigen Ansicht vom freien Tonspiel der Instrumentalmusik zufolge Stilunfug und Verfall des Klavierspiels sah. Vielmehr hat Mozart das was Ph. E. Bach als die Aufgabe des Klavierspielers und Componisten betrachtete (I S. 16) und Haydn von ihm übernahm, gesangmäßig zu schreiben, wesentlich gefördert. Dabei ist es nicht ohne Bedeutung, daß Mozarts musikalische Bildung vom Gesang ausgegangen war, daß seine Neigung ihn zum Gesang leitete — in höherem Grade als es bei jenen Männern der Fall war. Sowie der Klaviercomponist die polyphone Schreibweise aufgab, sowie es nicht mehr auf die Erfindung eines Thema ankam, das in bestimmten Formen schulgerecht zu bearbeiten war, sondern auf freie Melodie, welche durch Schönheit und Ebenmaaß an sich der entsprechende Ausdruck der künstlerischen Empfindung zu werden fähig war, mußte der Gesang der Ausgangspunkt für die Melodiebildung werden. Nicht als ob bestimmte für den Gesang geschaffene Formen ohne Weiteres auf das Klavier übertragen werden sollten; diese konnten dafür nur eine Analogie bilden, die ihnen zu Grunde liegenden Gesetze mußten den in der Natur des Instruments liegenden Bedingungen gemäß angewendet werden. Daher finden wir in Mozarts Klavier- und Instrumentalcomposition überhaupt nirgends die Formen der italiänischen Cantilene angewandt; ein flüchtiger Blick auf seine italiänischen Opern

wird die Verschiedenheit in der Behandlung der Melodie erweisen. Wo sich in den Instrumentalwerken Verwandtschaft mit Gesangscompositionen findet, weist sie auf die deutsche Oper, namentlich die Zauberflöte hin, und dies ist sehr begreiflich. Denn Mozart gab in seiner Instrumentalmusik seiner Empfindung den nächsten, natürlichen Ausdruck ohne an irgend welche bestimmte Form, wie in der italiänischen Oper, gewiesen zu sein; als er in der deutschen Oper mit gleicher Freiheit den Gesang behandelte, konnte es nicht fehlen, daß die bereits ausgebildeten Formen der deutschen Instrumentalmusik ihm vielfach Anhalt und Analogie darboten. Die allgemeinen Bedingungen einer schönen Melodie, wie sie in dem einander gegenseitig bedingenden Verhältniß der Intervalle, der Rhythmik und Harmonie begründet sind, kamen in den Klaviercompositionen vollständig zur Geltung. Jede einzelne Melodie ist, vollkommen ausgebildet, ebenmäßig gegliedert und hat an sich Charakter und Bedeutung, ein Vorzug der formellen Bildung, welcher durch jenen eigenthümlichen Zauber des Wohllauts und der Feinheit, der von Mozarts Wesen unzertrennlich ist, noch gehoben wird. In dem Vortrag solcher Melodien mochte der schönste Vorzug von Mozarts Klavierspiel, das was nach Haydns Ausspruch zum Herzen ging, besonders zur Geltung kommen; es ist mitunter überraschend, wie z. B. in den Concerten die Hauptwirkung auf den Vortrag einer langen, einfachen getragenen Melodie concentrirt ist, was er meisterhaft verstanden haben muß.

Diesem Fortschritt in der gesangmäßigen und bedeutenden Behandlung der einzelnen Melodie gesellt sich ein außerordentlicher Reichthum an Melodien zu. Mozart läßt nämlich an die Stelle jener verbindenden Mittelglieder, welche gewöhnlich aus den Hauptmotiven abgeleitete oder auch frei eintretende Gänge und Passagen bilden, in der

Regel wiederum vollständig ausgebildete Melodien treten, so daß er einen Kranz von schönen Melodien windet, wo man sonst musikalische Wendungen zu hören gewohnt war. Man machte ihm diesen Reichthum zum Vorwurf, wie Dittersdorf sagt (Selbstbiogr. S. 237): „Mozart ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der einen so erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann." Wenn man auch der Klage über Verschwendung in diesem Sinne heutzutage schwerlich beistimmen wird, so ist doch nicht zu leugnen daß die durchgeführte Ausbildung selbständiger Melodien zwar ein wesentlicher und nothwendiger Fortschritt, aber nicht die letzte Stufe der Entwickelung war. Diese einzelnen Melodien sind freilich nie zusammenhangslos aneinander gereihet, sie sind vielmehr äußerlich verbunden und innerlich zusammengehörig und dem Ganzen eingeordnet; allein namentlich in den kleineren Sonaten, wo sie nicht ausgeführt sind, erscheinen sie fast wie die bestimmt markirten Punkte eines Planes, der im Detail nicht mit dem reichen Schmuck ausgeführt ist, dessen er fähig ist[26].

Allein es waren zwei wesentliche Vortheile gewonnen. Durch dieses scharfe Nebeneinanderstellen der ausgebildeten Melodien war die musikalische Phrase, die nur vermittelnde

26) Vgl. die treffenden Bemerkungen von Marx (Lehre von der musik. Kompofit. III S. 588 f.) sowie dessen näher eingehende Erörterungen (ebend. III S. 215 ff.).

Wendung, das bloße Spiel mit Figuren um vorwärts zu kommen ausgeschlossen oder doch sehr beschränkt. Dergleichen ist bei Mozart überhaupt verhältnißmäßig sehr selten, Figuren und Passagen pflegt er meistens nur zum Ornament zu gebrauchen, das einen bestimmten festen Kern umschlingt und verziert, aber nicht als selbständige Glieder des Ganzen; und wo bloße Uebergangsformeln unerläßlich schienen, wendet er sie meistens ohne viel Umstände an, wie in der Architektur die Stütze als künstlerische Motive so angewendet wird, daß ihre constructionelle Bedeutung klar heraustritt. Dahin gehört z. B. die nachdrückliche und breite Behandlung der Schlüsse und Halbschlüsse, welche jetzt so auffallend sind, daß sie manchen als specifische Eigenthümlichkeit des Mozartschen Stils erscheinen. Das sind sie nun zwar nicht; sie waren damals allgemein und gingen aus dem Bedürfniß fest und bestimmt in der Tonart gehalten zu werden hervor, welches sich in jener Zeit entschieden geltend machte. Daß man in dieser Beziehung freier geworden ist und an die Stelle eines derben Gemeinplatzes mannigfach reizende und spannende Uebergangswendungen zu setzen gelernt hat ist ein unzweifelhafter Fortschritt; daß es aber auch Mozart an feinen und interessanten Wendungen nicht fehlt, davon kann man sich überzeugen, wenn man seine Rückgänge zum Thema im zweiten Theil und z. B. nur den Reichthum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunkts in den schönsten und reizendsten Anwendungen ausgebildet erscheint.

Der zweite Vortheil war die übersichtliche Klarheit der Anlage eines musikalischen Satzes, welche wie in einem architektonischen Grundriß faßlich erscheint, und die im Großen wie im Kleinen einer der unveräußerlichen Vorzüge Mozartscher Kunst ist. Es waren dadurch die Hauptpunkte einer durchgebildeten Gliederung fixirt, welche an sich nothwendig und dem Zweck genügend wiederum die Stützpunkte für eine reiche

Ausführung werden konnten, und ehe eine solche detaillirte Durchbildung möglich war mußte das einfache Schema klar und sicher hingestellt werden. Mozart selbst hat den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft; andere haben nur das nachgeahmt, was er selbst gemacht hatte, Beethoven hat die geistige Erbschaft angetreten und gezeigt, welche Tiefe und Fülle dieselbe in sich barg, und wie staunenswerth er auch mit diesem Pfunde gewuchert hat, so sind doch noch keineswegs alle Keime vollständig entwickelt. Unsere Zeit, deren Erfindung und Geschick sich überwiegend in interessanten und feinen Uebergangsformen und in einem consequenten Ausspinnen kleiner Motive, die nur auf einen untergeordneten Platz in einem großen Ganzen Anspruch haben, zu Tage tritt, ist vor allem darauf hinzuweisen, daß ausgebildete, fest gegliederte Melodien die Grundelemente einer Composition sein sollen.

In der Wahl und Anordnung derselben, so daß eine die andere in der verschiedensten Weise hebt, zeigt sich durchgehends Mozarts feiner Sinn. Besonders weiß er da, wo man es am wenigsten erwartet, durch eine neue Melodie von besonderer Schönheit zu überraschen, z. B. wenn unmittelbar nach dem ersten Thema, welches eine gewisse Befriedigung zu bringen pflegt, ein ganz verschiedenes Motiv auftritt. Vor allem aber erreicht er dadurch eine unnachahmliche Wirkung, daß er, wenn alles zum Schluß drängt, eine mit allem Reiz der Frische und Süßigkeit ausgestattete Melodie hervortreten läßt, welche nicht allein das Interesse wieder erregt, sondern dem Ganzen eine neue Wendung giebt. Um nur ein schlagendes und allen bekanntes Beispiel zu wählen, erinnere ich an den ersten Satz der C-dur Symphonie; wer hat sich nicht mit einer stets sich erneuernden Ueberraschung durch die zuletzt eintretende Melodie entzücken lassen, die wie ein glänzendes

Meteor eine Fülle von Licht und Heiterkeit ausstrahlt? Aehnliche, wenn gleich nicht überall so glänzende Effecte, sind auch sonst nicht selten; sie sind von keinem anderen erreicht, kaum versucht worden. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die Vorliebe, mit welcher Mozart den Schluß und einige andere sonst weniger hervortretende Punkte ins Licht stellt, dem eigentlichen sogenannten zweiten Thema Schaden gebracht hat: dies ist gewöhnlich die schwächste Stelle. Das rührt vielleicht zum Theil davon her daß es im Gegensatz zum Hauptthema einen zarteren, leichteren Charakter haben soll; allein häufig ist es im Verhältniß zu den übrigen Motiven nicht bedeutend genug und macht mitunter wohl gar den Eindruck als sei es vernachlässigt.

Die weitere Fortbildung des so gewonnenen Grundschemas konnte nun nicht etwa dadurch geschehen daß zwischen den Hauptgliedern nur äußerlich verbindende Phrasen eingeschoben wurden, sondern durch eine Entwickelung des in ihnen liegenden Gehalts mittelst thematischer Behandlung. Wir haben schon oben gesehen, in welcher Weise Mozart durch das Studium Bachs und Händels auf diesen Weg geleitet wurde, und in späteren Klaviersachen tritt diese Richtung sehr bestimmt hervor[27]. Es erscheint aber nicht als die Rückkehr zur gebundenen Schreibart in gewissen strengen Formen, wie des Canons und der Fuge, sondern als die freie Ausbildung der allgemeinen Gesetze, durch welche das

27) Interessant sind in dieser Hinsicht die beiden 3. Jan. 1788 componirten Sätze in F-dur, Allegro und Andante (Oeuvr. III, 7 wo wie schon S. 14 bemerkt ein nicht dazu gehöriges Rondo hinzugefügt ist), welche durchweg contrapunktisch gehalten sind. Aber auch in leicht gehaltenen Sonaten, wie in B-dur (Oeuvr. IX, 5) und D-dur (Oeuvr. XVII, 1), macht sich doch das Wesen der selbständigen Stimmführung in manchen Einzelnheiten charakteristisch geltend.

Wesen der polyphonen Darstellung und der contrapunktischen Form überhaupt bedingt ist. Die Instrumentalmusik und ganz besonders die Klaviermusik war, nachdem sie sich von der Fessel der strengen Form befreit hatte, in der Gefahr einseitig die Richtung der homophonen Darstellung zu verfolgen und dadurch zu verflachen. Es ist ein Verdienst Mozarts die polyphone und thematische Behandlungsweise in den Modificationen, welche der veränderte Charakter der Auffassung und Darstellung überhaupt und die Natur der Instrumente erheischte, in freien und schönen Formen zur Geltung gebracht zu haben. Dies tritt, wie es in der Natur der Sache liegt, ganz vorzugsweise in den Durchführungssätzen hervor, auf die nothwendig das Hauptgewicht fallen mußte und welche durch diese Behandlung erst zu ihrer wahren Bedeutung gelangen konnten. Obgleich Mozart ihnen die Ausdehnung und mächtige Ausführung nicht gegeben hat, zu welcher sie durch Beethoven entwickelt sind, so erscheinen sie bei ihm — selbst da, wo sie in knapper Ausführung noch wesentlich als ein Uebergang auftreten — schon als der Culminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte desselben sich zu einer regeren Thätigkeit concentriren. Die Art der Behandlung ist frei wie die Wahl der Motive, welche hier zur Geltung gebracht werden; aber fast immer ist es wesentlich eine thematische Bearbeitung, oft eine sehr kunstreich angelegte und verschlungene, auf welcher die Wirkung beruht. Gegen diese tritt nun das harmonische Element keineswegs zurück — die kühnsten und originellsten Modulationen pflegen bekanntlich besonders an dieser Stelle zu erscheinen —, bei genauerer Untersuchung wird man aber wahrnehmen, daß das eigentlich belebende Element das thematisirende ist und daß die gestaltenden Impulse von dieser Seite kommen. So entwickelt sich ein frisch belebtes Treiben,

und wenn auch nicht immer eine überwältigende Katastrophe eintritt, so wird doch ein Knoten geschürzt auf dessen Lösung man gespannt wird, die dann jedesmal mit wohlthuender Sicherheit und Leichtigkeit erfolgt[28].

Der langsame Mittelsatz und der Schlußsatz haben nicht die bestimmte und feste Formentwickelung des ersten Satzes erhalten. Zwei ihrem Wesen nach leichtere Formen sind in mannigfachen Modificationen hauptsächlich für dieselben in Anwendung gebracht, die der Variation und des Rondo. Dem langsamen Satz liegt in der Regel das Lied zu Grunde, es ist daher oft seiner ersten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweise hat diese Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwickelung erhalten, wie sie im ersten Satz zur Regel geworden ist; die ein- oder mehrmalige Wiederholung des Grundthemas, welche nach damaliger Sitte nicht leicht ohne Ausschmückungen und Verzierungen geschah[29], führte leicht

28) Daß diese Weise der Behandlung die Zeitgenossen vielfach befremdete sieht man z. B. aus einer Kritik in der musik. Real-Zeitg. 1788 S. 50, wo es über die Sonate für Klavier und Violine in Es-dur (Oeuvr. IX, 4 Pet. 16) heißt: „Auch diese Sonate des Hrn. M. wird wegen ihrer gefälligen Manier bei den Liebhabern der Kunst ihr Glück machen. Nur wäre zu wünschen, Hr. M. ließe sich weniger vom Modegeschmack unsers Zeitalters fesseln: seine Arbeiten würden dadurch noch einen allgemeineren und zugleich dauerhafteren Werth erhalten. Und daß es Hrn. Moz. nicht an guten Grundsätzen der Harmonie noch an Reichthum der Phantasie fehlt uns stärkere Speise vorzusetzen, dafür bürgt uns diese und mehrere bekannte Arbeiten desselben.“ Der Kritiker ist derselbe, welcher Variationen in Bachscher Weise wünschte (S. 9), er vermißte also die strenge contrapunktische Form; dagegen kam ihm der Durchführungssatz viel zu lang vor. „Man hat zwar in dem System der Tonwissenschaft keine bestimmte Vorschrift in solchen Fällen, doch sieht man daß ein Unterschied von 3 Seiten kein wahres Verhältniß ist.“

29) Ph. E. Bach sagt in der Vorrede zu seinen Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen (Berlin 1759): „Das Verändern beim Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches

zu variationenartiger Behandlung. In jedem Falle war hier die Erfindung eines dem Gehalt wie der Form nach bedeutenden melodiösen Satzes, der nicht bloß als Motiv durch die Bearbeitung, nicht durch die Verbindung mit anderen erst seine eigentliche Geltung erlangen sollte, sondern an und für sich der Stimmung den vollen und befriedigenden Ausdruck gab, das erste Erforderniß. Es ist schon darauf hingewiesen (I S. 557), wie die Richtung der Empfindung jener Zeit die Ausbildung grade solcher Sätze begünstigte, die unzweifelhaft auch bei Mozart zu seinen schönsten Schöpfungen gehören. Diese einfachen und ausdrucksvollen, schön gegliederten und fest geführten Melodien, die wie in einem langen vollen Athemzug ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung ohne sentimentale Weichlichkeit, scheinen ein glückliches Erbtheil jener Zeit die auch die reinsten Klänge unserer lyrischen Poesie hervorbrachte. In der Ruhe welche sie meistens durchdringt spricht sich der Genuß und die Be-

von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt sich alle mögliche Mühe ein Stück, sowie es gesetzt ist, treu und den Regeln des guten Vortrags gemäß herauszubringen, sollte man ihm wohl den Beifall versagen können? Ein anderer, oft aus Noth gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern das was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlet; nichtsdestoweniger erhebt ihn das Publicum vor jenem. Man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt. Bloß dies Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, preßt oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser zwo wirklichen Zierden der Ausführung." Bach schrieb deshalb die Wiederholungen in der Art verziert hin, wie er es angemessen fand. Diese durchgeführte Manier zu verzieren kam wohl später ab, es ward Sache des Componisten anzugeben, inwieweit bei Wiederholungen das ursprüngliche Motiv ausgeschmückt werden sollte; doch blieb noch lange dem Spieler ungleich mehr Freiheit als ihm jetzt zugestanden wird.

friedigung des künstlerischen Schaffens in seltener Weise aus; auch an der mühelosen und leichten Weise, wie durch theilweise Ausführung der Grundgedanken, durch Variation derselben, durch frei eingeführte oft contrastirende Nebentheile, diese Sätze ausgebauet werden, ohne aus der einmal angeschlagenen Grundstimmung herauszutreten, spürt man, wie natürlich und frei diese Weise des Ausdrucks aus der musikalischen Empfindung hervordrang um sich zu solcher Höhe emporzuschwingen. Ohne auf Details der Ausführung hier einzugehen mag nur noch auf die Feinheit und Anmuth hingewiesen werden, mit welcher Mozart auch hier den Schluß vorzubereiten und dann so auszuführen weiß, daß er den Hörer in einem fortlaufenden Zuge der völligen Befriedigung entgegenführt.

Wenn diese Mittelsätze einen Glanzpunkt der Mozartschen Instrumentalcompositionen bilden, so kann man das nicht in gleichem Maaße von den Schlußsätzen rühmen. Sie sind der überwiegenden Mehrzahl nach in der leichteren Rondo- oder auch Variationenform gehalten. Es fehlt daher in ihnen nicht an einer Fülle von Melodien, vielmehr bewährt sich die unglaubliche Leichtigkeit, mit welcher Mozart gutgebildete und wohlklingende Melodien ausschüttete, grade hier sehr oft in der glänzendsten Weise, allein theils werden sie nicht ausgeführt und locker mit einander verknüpft, theils erhebt sich der Charakter derselben meist nicht zu einer bedeutenden Höhe. Die Aufgabe, welche ursprünglich diesem letzten Satz gestellt war, durch einen munteren Tanz oder etwas dem ähnlichen die Zuhörer zu erheitern, tritt auch hier noch in den meisten Fällen als maaßgebend hervor, und es läßt sich nicht läugnen, daß die Stimmung, welche sich in demselben ausspricht, häufig die einer mehr oder weniger angeregten Lustigkeit ist, welche weder aus einer tiefen Ge-

müthsstimmung hervorgeht noch durch humoristische Laune gehoben wird. Wenn wir hören, daß Mozart Neigung und Fähigkeit besaß im geselligen Kreise an Tanzen, Spielen, Scherzen unbefangen Theil zu nehmen und ein wahres Vergnügen daran fand sich in Possen und Kindereien gehen zu lassen, so kann es nicht Wunder nehmen diese Seite seines Wesens auch in künstlerischen Leistungen ausgesprochen zu finden. Wenn nun die Reinheit und Anmuth der Form auch in solchen Sätzen stets gewahrt bleibt, so ist das nur ein neuer Beweis, daß der wahrhafte Künstler in seinen Productionen immer noch ein Eignes bewahrt, durch welches er eben den Aeußerungen seines Wesens den künstlerischen Ausdruck verleiht. Uebrigens bedarf es dieser allgemeinen Beobachtung gegenüber kaum der Wahrung, daß Ausnahmen keineswegs fehlen, wo auch den Mozartschen Schlußsätzen eine höhere Bedeutung nicht abzusprechen ist. Dies gilt schon von allen denen, in welchen er eine strengere Form der Ausführung gewählt hat, die auch eine größere Vertiefung des inneren Gehalts voraussetzt; aber noch in manchen anderen spricht sich eine erhöhete Stimmung in bedeutenderer Weise aus.

Die Zahl der Sonaten für Klavier allein, welche Mozart in Wien geschrieben hat, ist nicht sehr groß. Von den zuerst erschienenen kann es zweifelhaft sein, ob sie nicht theilweise schon früher componirt sind[30]; die meisten, wenn nicht alle,

30) Zuerst erschienen als Opus 6 III Sonate da W. A. Mozart (Oeuvr. I, 1. 2. 3); das Autograph von 1 und 3 (André Verz. 234. 235) trägt von Mozarts Hand eben diese Zahlen. Die früher von mir geäußerte Vermuthung daß diese Sonaten Jugendarbeiten Mozarts seien (I S. 611) ist mithin unbegründet und unwahrscheinlich, weil Mozart dergleichen sonst nicht selbst veröffentlicht hat. — Hierauf kamen als Op. 7 im Jahr 1784 drei Sonaten heraus, deren dritte die für die Strinasacchi componirte mit obligater Violine war (III S. 292); die beiden anderen sind Oeuvr. I, 4

scheinen durch bestimmte Veranlassungen hervorgerufen. Ohne Frage die bedeutendste ist die bekannte in C-moll, durch Feuer und Leidenschaft, welche auch den letzten Satz gleichmäßig durchdringen, alle überragend und auf das hinweisend, was durch Beethoven aus der Klaviersonate werden sollte. Die zweite in B-dur ist angenehm und hell; namentlich ist die Durchführung im ersten Satz frei und reich; die dritte in D-dur ist sehr munter und leicht, und für Passagen mehr als gewöhnlich gesorgt.

Ferner sind drei vierhändige Sonaten[31] vorhanden. Das vierhändige Klavierspiel hatte in jener Zeit beiweitem noch nicht die Ausbreitung, welche es späterhin, namentlich durch die Arrangements von ursprünglich nicht für

---

(André Verz. 237); 5 (André Verz. 236, 6). — Dann folgen die durch Mozarts thematisches Verzeichniß bestimmten

1 comp. 14 Oct. 1784 in C-moll (Oeuvr. VI, 2), mit der bereits S. 17 ff. besprochenen Phantasie 1785 als Op. 11 herausgegeben.

2 comp. 3 Jan. 1788 in F-dur, zwei Sätze (Oeuvr. III, 7).

3 comp. Juni 1788 „eine kleine Klaviersonate für Anfänger" in C-dur, meines Wissens nicht gedruckt.

4 comp. Febr. 1789 in B-dur (Oeuvr. IX, 5), „auf Klavier allein"; mit einer offenbar nicht von Mozart herrührenden accompagnirenden Violinstimme gedruckt (Pet. 14).

5 comp. Juli 1789 in D-dur (Oeuvr. XVII, 1).

31) In einem Brief vom 24 Nov. 1781 wird eine vierhändige Sonate erwähnt, welche für eine Soiree der Aurnhammer componirt war (III S. 67. 138); dies kann wohl nur die in D-dur (Oeuvr. VII, 3) sein, obgleich sie dafür fast zu leicht erscheint. Dann finden sich im thematischen Verzeichniß

1 comp. 1 Aug. 1786 in F-dur (Oeuvr. VII, 2).

2 comp. 29 Mai 1787 in C-dur (Oeuvr. VIII, 4).

Eine vierhändige Sonate in G-dur, von welcher Mozart den ersten Satz und Variationen theilweise niedergeschrieben hatte, ist von Jul. André abgeschlossen und herausgegeben worden. — Der vierhändigen Variationen in G-dur (Oeuvr. VIII, 3) ist bereits S. 13 gedacht.

das Klavier bestimmten Compositionen gewonnen hat, deren Reproduction die hauptsächlichste musikalische Nahrung der modernen Dilettanten bildet. Wer Klavier spielt um des Klavierspielens willen, sich darin ausgebildet hat und geltend machen will, der wird sich nicht gern so einseitig beschränken lassen, wie es beim vierhändig Spielen der Fall ist, sondern das Instrument ganz beherrschen wollen. Jene Gattung galt daher nur für eine exceptionelle Unterhaltung, die denn allerdings auch ihren eigenthümlichen Reiz hat. Diesen muß ihr der Componist besonders dadurch geben, daß er nicht nur die völligeren Mittel zu einer reicheren und glänzenden Ausführung benutzt, sondern die beiden Spieler in einer Weise beschäftigt daß durch Abwechslung und Vertheilung der Wetteifer erregt werde. Dies wird zunächst auf künstlerischem Wege durch die selbständige Behandlung der beiden Partien erreicht, welche jeder ihre eigenthümliche, auf angemessene Weise hervorzuhebende Bedeutung verleiht; sodann ganz äußerlich dadurch daß beide Spieler dieselben Motive und Passagen abwechselnd vorzutragen haben. Mozart, bei dem jene Behandlungsweise vorherrschend ist, wendet auch dieses Mittel regelmäßig an und zwar so, daß er auch ganze Cantilenen mit ihrer Begleitung in die Baßstimme überträgt, was aber, wie Marx (Lehre von der musik. Kompos. III S. 601) sehr richtig hervorhebt, nicht immer eine gute Klangwirkung hat. Von den beiden großen Sonaten ist die in F-dur bei weitem die vorzüglichere, und zwar fällt hier das Hauptgewicht nicht auf den ersten Satz, sondern das Adagio und ganz besonders auch der letzte Satz, obwohl in Rondoform, erregen durch schöne Motive und tüchtige, ernste bis zum Großartigen gesteigerte Behandlung derselben, welcher die breite Anlage und Ausführung entspricht, ein erhöhtes Interesse. Die andere Sonate in C-dur ist, obwohl

gleichfalls nicht klein angelegt, doch mehr auf brillantes Spiel und einen heiteren, angenehmen Eindruck berechnet.

Unterhaltender für den Klavierspieler, weil es ihm mehr Spielraum giebt, sind die Compositionen für zwei Klaviere; aber freilich findet ihre Ausführung mehr äußere Schwierigkeiten und deshalb ist dies Genre wenig ausgebildet. Mozart scheint eine Zeitlang, wahrscheinlich durch äußere Umstände veranlaßt, besonderes Vergnügen daran gehabt zu haben. Die Fuge in C-moll für zwei Klaviere ist schon (III S. 385 ff.) erwähnt, sie war am 29 Dec. 1783 componirt, und zu Anfang des Jahrs 1784 die Sonate in D-dur (Oeuvr. XIV, 1)[32], ein frisches, tüchtiges Bravurstück für jene Zeit, das auch heute noch Wirkung machen und die Spieler durch das lebhafte und geschickte Ineinandergreifen der beiden Partien unterhalten wird. Der erste Satz ist der bedeutendste, die Durchführung zwar nicht ausgeführt aber kräftig und wirkungsvoll; das Andante ist durch die vollständige Wiederholung des ersten Theils etwas zu gedehnt geworden. In dieselbe Zeit fallen aber noch einige Anfänge unter den Skizzenblättern des Salzburger Mozarteums. Einer zweiten Fuge in G-dur ist schon (III S. 375 f.) gedacht worden; besonders lassen die Anfänge eines Allegro in C-moll (Beil. XXII, 37) und eines Adagio in D-moll (Beil. XXII, 31) durch ihre Großartigkeit und Kraft bedauern daß sie nicht vollendet sind, während ein Schlußsatz in B-dur (Beil. XXII, 36) einen ruhig heiteren Charakter zeigt. Es ist merkwürdig, wie schon diese wenigen Takte unverkennbar die Beobachtung bestätigen, daß die

32) Auf dem Autograph (André 239) steht von Mozarts Hand: di Wolfgango Amadeo Mozart 1784; sie war also vor dem 9 Febr. componirt, mit welchem das eigenhändige Verzeichniß beginnt.

Wahl einer Molltonart bei Mozart regelmäßig einen eigenthümlichen Schwung der productiven Stimmung verräth.

Wenig zahlreicher sind die Klaviersonaten mit Begleitung der Violine, welche Mozart in Wien componirte[33], auch

---

33) Die Violinsonaten Mozarts außer den frühesten Jugendarbeiten sind auch in einer eleganten Partiturausgabe in Leipzig bei Peters erschienen, deren Nummern ich neben der der Oeuvres angeben werde. Im November 1781 erschien als Opus 2 (III S. 32. 65 f.) die erste Sammlung von 6 Sonaten für Klavier und Violine, die zum Theil schon früher componirt waren; es sind
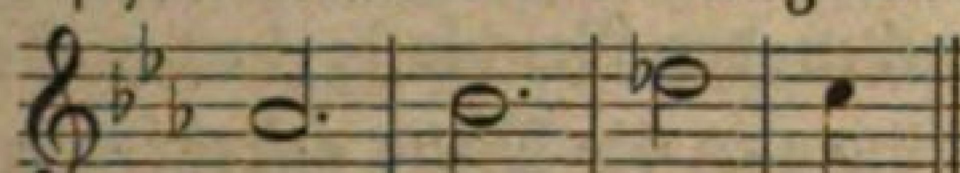
1 Oeuvr. IV, 1 (Peters 7) in F-dur (André Verz. 230).
2 2 (Peters 8) in C-dur (André Verz. 226), componirt 1778 in Mannheim (II S. 134).
3 3 (Peters 9) in F-dur, auf dem Autograph (André Verz. 229) als Sonata 3 bezeichnet.
4 4 (Peters 10) in B-dur (André Verz. 231), in Salzburg componirt (III S. 65).
5 5 (Peters 11) in G-dur (André Verz. 228).
6 6 (Peters 12) in Es-dur, auf dem Autograph (André Verz. 227) als Sonata I bezeichnet.
7 Im Jahr 1782 fing er eine Sonate für seine Constanze in C-dur an; ein zweitheiliges Andante, das wahrscheinlich variirt werden sollte, ist niedergeschrieben und der Anfang eines Schlußsatzes, welchen André mit einigen Takten abschloß und die Kleinigkeit als Sonatine herausgab.
8 Das Bruchstück einer Sonate in A-dur, mit einem einleitenden von Mozart ganz vollendeten Andante, auf welches eine Fuge in A-moll folgt, welche nur zur Hälfte ausgearbeitet war (Beil. XXII, 21), ist mit Stadlers Ergänzung gedruckt Oeuvr. IX, 1 (Peters 13); es gehört gewiß in die Zeit des ersten Verkehrs mit van Swieten (III S. 374).

Hiernach folgen die aus dem thematischen Verzeichniß bekannten
9 comp. 21 April 1784 für die Strinasacchi (III S. 291 f.), in B-dur, Oeuvr. IX, 3 (Peters 15).
10 comp. 12 Decbr. 1785 (in Es-dur) (André Verz. 232), Oeuvr. IX, 4 (Peters 16).
11 comp. 24 April 1787 in A-dur (André Verz. 233), Oeuvr. IX, 2 (Peters 17).
12 comp. 10. Juli 1788 „eine kleine Violinsonate für Anfänger" in F-dur (Peters 18).

diese größtentheils durch Schülerinnen veranlaßt. Denn die Mehrzahl der Klavier spielenden Dilettanten bildeten damals die Damen und es war gewöhnlich, daß der Lehrer oder Freunde und Verwandte dieselben mit der Violine begleiteten, welche von Männern damals wohl noch mehr gespielt wurde als das Klavier; diese Gattung von Musik bildete auch in den socialen Verhältnissen ein verbindendes Element[34]. Daher erklärt es sich sehr wohl, daß diese Sonaten durchgängig weder tief leidenschaftlich noch gelehrt gearbeitet sind, während sie reich an schönen, innig empfundenen Melodien, an überraschenden harmonischen Wendungen und für beide Spieler gleichmäßig interessant, zum Theil sehr brillant sind. Von den ersten sechs Sonaten wurde bald nach ihrem Erscheinen in einer Anzeige in Cramers Magazin der Musik (I S. 485) gesagt: „Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art; reich an neuen Gedanken und Spuren des großen musikalischen Genies des Verfassers, sehr brillant und dem Instrument angemessen. Dabei ist das Accompagnement der Violine mit der Klavierpartie so künstlich verbunden daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, so daß diese Sonaten einen ebenso fertigen Violin- als Clavierspieler erfordern. Allein es ist nicht möglich eine vollständige Beschreibung dieses originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müssen sie selbst erst durchspielen und alsdann werden sie erfahren daß wir nichts übertrieben haben." Man sieht, daß man gewohnt war die Violinstimme als die untergeordnete, recht eigentlich begleitende behandelt zu sehen; davon ist in den Mozartschen Sonaten nicht mehr die Rede, sie ist vollkommen selbständig, dem Klavier ebenbürtig und so behandelt daß sich die Eigenthümlichkeit des

34) Man vergleiche nur die Erzählung in C. Pichlers Denkwürdigkeiten I S. 90 f.

Instruments geltend macht. Uebrigens ist der ganzen Anlage dieser Sonaten gemäß eine künstliche Verschlingung der Stimmen, namentlich in strengen contrapunktischen Formen, fast durchgängig vermieden[35], selbst die einfache Form der Nachahmung verhältnißmäßig selten angewendet; die Stimmen lösen sich ab, tauschen Melodien und Passagen mit einander, gehen wieder in freier Bewegung zusammen, stets klar und durchsichtig[36]. Es ist daher auch nicht die thematische Verarbeitung, welche diesen Sonaten einen eigenthümlichen Reiz giebt, sondern die reiche Ausbildung des harmonischen Elements. So wird die Durchführung im ersten Satz der Sonate in Es-dur (10) durch die feine Harmonisirung eines uns schon bekannten Lieblingsmotivs (I S. 475)



gebildet, das hier ganz frei eintritt und deshalb mit sehr richtigem Gefühl nachher wieder verwandt ist um den ganzen Satz abzuschließen. Auch in der Sonate in B-dur (9) ist das Interesse der Durchführung wesentlich das harmonische; der Rückgang ins Thema ist heute noch so überraschend als er es nur zu jener Zeit sein konnte. Aehnliche Züge, welche

35) Den Anfang eines streng fugirten Allegro (8) hat Mozart nicht vollendet, man kann daher auch nicht sagen wie er diesen Satz ausgeführt haben würde, schwerlich so wie Stadler ihn ergänzt hat. Das ausgeführte Adagio, welches demselben als Einleitung dient, ist sehr schön und ernst gehalten und bereitet auf etwas Bedeutendes vor.

36) Um sich das Verhältniß klar zu machen kann man die Sonate in B-dur (Oeuvr. IX, 5. Pet. 14) vergleichen, welcher man, weil sie sehr leicht und durchsichtig gehalten ist, später noch eine Violinstimme zugesetzt hat. Dies ist mit Geschick gemacht, allein bei genauerer Betrachtung wird man finden, daß die Violinstimme der ursprünglichen Anlage nach nirgends nothwendig, sondern nur möglich ist; bei den eigentlichen Violinsonaten ist dagegen dieselbe, auch wenn die Anlage noch so einfach ist, immer als eine zum Ganzen wesentliche aufgefaßt.

uns vollkommen begreiflich machen, wie sehr diese Sonaten damals durch Neuheit und Kühnheit frappiren mußten, finden sich häufig. Unter den sechs Sonaten, welche zuerst veröffentlicht wurden, würde man die in C-dur (2) und in B-dur (4), auch wenn keine äußere Notiz vorläge, als früher componirte daran erkennen daß sie weniger reich und voll, auch hie und da weniger elegant als die übrigen sind. Daß alle für eine Sammlung bestimmt waren giebt sich auch darin kund daß die äußere Anlage der einzelnen, offenbar der Abwechslung wegen, verschieden ist. So fängt die Sonate in G-dur (5) mit einem ausgeführten Adagio an, welches ins Allegro in G-moll überleitet — der Tiefe der Empfindung nach sind dies wohl die schönsten Sätze dieser Sammlung —, Variationen machen den Beschluß; in der Sonate in F-dur (3) sind Variationen in die Mitte gestellt, ein Tempo di Minuetto rondoartig ausgeführt bildet den Schlußsatz. Der erste Satz tritt besonders in den Sonaten in F-dur (3) und Es-dur (6) hervor. Die später einzeln geschriebenen Sonaten sind, abgesehen von der kleinen Sonate für Anfänger (12), bedeutender als die früheren; die leichteste unter ihnen, aber ungemein klar und schön ist die in Es-dur (10). Den ersten Rang behaupten auch hier die langsamen Mittelsätze durch den unvergleichlich schönen Gesang ihrer Melodien, an deren reinem und stetem Fluß man namentlich die auf diesem Gebiet so schwere Kunst nicht bloß gut anzufangen, sondern fortzufahren und abzuschließen bewundern und studiren kann. Eine im Einzelnen feine und geschmackvolle Begleitung, wie die reiche und kühne harmonische Behandlung — ich erinnere nur an die effectvollen enharmonischen Verwechslungen im Andante der Sonate in B-dur (9) und im Adagio der in Es-dur (10) — geben den einfachen Contouren ein warmes und glänzendes Colorit. Jeder dieser Sätze ist in seiner Art schön,

doch ist durch ernste Haltung das Andante der Sonate in A-dur (11) ganz besonders anziehend.

In derselben Reihe stehen auch die Trios, oder wie Mozart sie nennt Terzetts, für Klavier, Violine und Violoncell, welche ebenfalls hauptsächlich für die geselligen Kreise der Liebhaber bestimmt waren. Daß auch sie auf bestimmte Veranlassungen geschrieben wurden läßt sich schon daraus abnehmen, daß alle fünf im Sommer und Herbst 1786 und 1788 componirt sind[37]. Im Juni des letzten Jahrs fragte Mozart bei seinem Freunde Puchberg an, ob er nicht wieder eine kleine Musik in seinem Hause machen wolle, er habe ein neues Trio geschrieben (III S. 490). Dies war das Trio in E-dur (3), und wenn später ein für Puchberg geschriebenes Trio mehrmals mit Auszeichnung genannt wird (III S. 479. 493), so ist wohl eben dieses zu verstehen. Wenigstens ist ohne Frage der Anlage und Erfindung nach wie durch die effectvolle Behandlung der Instrumente dieses Trio von allen das bedeutendste. Der erste Satz ist voll Feuer und Kraft, — namentlich wird die imitatorische Durchführung des zweiten Themas durch eine kühne harmonische Wendung außerordentlich gesteigert —; der zweite, welcher etwas vom Charakter einer Nationalmelodie hat, ist

37) Die Trios sind außer in den Oeuvres auch in einer eleganten Partiturausgabe bei Breitkopf u. Härtel erschienen, deren Nummern ich hinzusetze. Der Zeit nach ordnen sie sich so

1 comp. 8 Juli 1786, in G-dur. Oeuvr. XII, 1. Part. 1.

2 comp. 18 Nov. 1786, in B-dur (André Verz. 221). Oeuvr. X, 1. Part. 2.

3 comp. 2 Juni 1788, in E-dur (André Verz. 222). Oeuvr. X, 3. Part. 3.

4 comp. 14 Juli 1788, in C-dur (André Verz. 223). Oeuvr. X, 2. Part. 4.

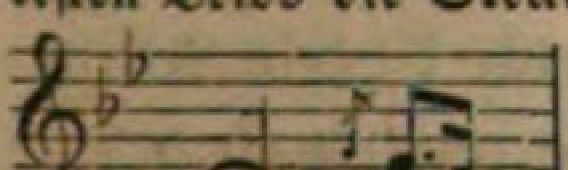
5 comp. 27 Oct. 1788, in G-dur (André Verz. 224). Oeuvr. X, 4. Part. 5.

ungemein frisch und reizend und durch rhythmische wie harmonische Pointen in einer Art pikant, die ganz modern erscheint. Dem letzten Satz kann man Feinheit nicht absprechen, auch fehlt ihm Kraft und Ausdruck nicht, obwohl er an lebendiger Energie doch dem ersten nachsteht, auch ist er wohl etwas zu lang, zumal da eine besonders auf Brillanz berechnete Partie nicht mehr recht wirkt. Bei den äußeren Einflüssen, welche sich fast immer geltend machten, darf man sich nicht wundern, wenn die Reihenfolge der Trios keineswegs eine stetige Fortentwickelung zum Größeren und Bedeutenderen zeigt. Die beiden letzten stehen nicht allein gegen das ebenerwähnte, sondern auch gegen die beiden früheren zurück, in denen wie gewöhnlich die Mittelsätze sich auszeichnen [38]; das Trio in C-dur (4) ist ganz besonders leicht gehalten und scheint auf bestimmte Personen berechnet. Das letzte ist dadurch bemerkenswerth daß Mozart dasselbe ursprünglich als eine Sonate für Klavier allein geschrieben hatte und vermuthlich durch eine äußere Veranlassung bestimmt wurde die beiden Saiteninstrumente hinzuzusetzen. Er ließ, wie das Manuscript bei André ausweist, die ursprüngliche Composition von einem Abschreiber copiren, setzte die Violin- und Violoncellstimmen hinzu und änderte in der Klavierpartie was zu ändern war. Wer sich das Trio darauf ansieht wird im Ganzen die ursprüngliche Sonate leicht wieder herstellen, nur an wenigen Stellen hat die Redaction tiefer eingegriffen. Die nothwendige Folge ist daß der Charakter des nur Begleitenden hier mehr hervortritt und die einzelnen Instrumente, namentlich die Saiteninstrumente, mit Ausnahme

38) Im ersten Satz des Trios in B-dur (2) ist auffallend daß kein neues zweites Thema eintritt, sondern an dessen Stelle das erste Motiv, nur etwas anders gewendet; dafür eröffnet den zweiten Theil eine ganz neue selbständige Melodie.

der Variationen weniger Selbständigkeit zeigen. Ueberhaupt zeigen die Trios nicht einen gleichen Fortschritt in der selbständigen Behandlung beider Saiteninstrumente dem Klavier gegenüber, wie die Violinsonaten in der Emancipation der Violinstimme; das Violoncell bleibt hier zurück. Zwar ist es nicht mehr auf die Rolle beschränkt den Klavierbaß zu verstärken, und auch wo dieses geschieht, ist doch schon auf die Eigenthümlichkeit des Instruments Bedacht genommen, allein es ist noch weit davon entfernt der Violine und dem Klavier ebenbürtig gegenüberzustehen. Es ist überwiegend als Baßinstrument behandelt, nur ausnahmsweise führt es die Melodie in der Tenorlage oder zeichnet sich in selbständiger Stimmführung aus, an der Bravur betheiligt es sich so gut wie nie; daher treten die eigenthümlichsten, schönsten Wirkungen, welche den so combinirten Instrumenten abzugewinnen sind, nur in einzelnen Fällen hervor[39]. Da Mozart sonst grade in der Gliederung und Behandlung solcher Sätze, welche durch drei Stimmen oder Stimmengruppen gebildet werden, ein eigenthümliches Geschick bewährt, so ist ein Hauptgrund, welcher die volle Entwickelung des Trios zurückhielt, wohl darin zu suchen daß es damals in den Kreisen, für welche diese Musikstücke bestimmt waren, an tüchtigen Violoncellisten fehlte. Hier hat Beethoven seine schöpferische Kraft bewährt.

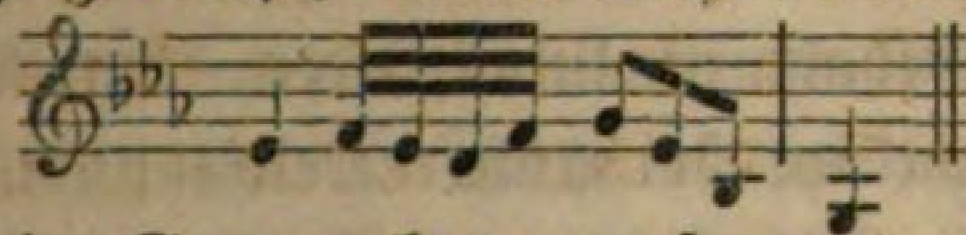
39) Ein bemerkenswerthes Beispiel der Art ist im letzten Satz des ersten Trios die Stelle in G-moll, wo die Violine melancholisch den Takt



viermal wiederholt und dann bis zum g herabschleicht, während das Violoncell in Viertelnoten einen ausdrucksvollen Baßgang ausführt, wozu das Klavier über beiden Instrumenten zweistimmig in Achteln sich bewegt: eine Wirkung des Klangs und Motivs, welche in neuester Zeit als etwas Eigenthümliches vielfach in Anspruch genommen ist.

Bedeutender und eigenthümlicher ist das am 5 Aug. 1786 für Franziska von Jacquin (III S. 326) componirte Trio in Es-dur für Klavier, Clarinette und Bratsche[40]. Schon die ungewöhnliche Zusammenstellung dieser Instrumente, mag sie auch durch zufällige Umstände veranlaßt sein, erforderte eine eigenthümliche Behandlung. Die Bratsche ist kein Baßinstrument und mußte durchgehends für die Mittelstimme verwendet werden, diese Partie ist daher von der gewöhnlichen Violoncellstimme wesentlich verschieden; dadurch wurde nun aber überhaupt eine verschiedene Anlage und Ausführung bedingt, deren Wirkung die so eigenthümlich helle Färbung und durchsichtige Klarheit wurde. Uebrigens ist die Bratsche mit sichtbarer Vorliebe behandelt, sowohl begleitend als melodieführend, selbst durch eine gewisse Bravur macht sie sich überall vortheilhaft geltend; wenn man sich erinnert daß Mozart selbst gern die Bratsche übernahm, so darf man, da Franziska von Jacquin eine tüchtige Klavierspielerin war, wohl annehmen daß er für die Ausführung in diesem ihm so lieben Familienkreise sich selbst auch mit einer guten Partie bedacht habe. Auch die Clarinette ist ganz ihrem Charakter gemäß behandelt; da aber die tiefern Töne der Bratsche wegen gar nicht benutzt sind, so ist ihr wesentlich die Melodie anvertraut, welche dem vollen, saftigen Ton des Instruments gemäß gebildet ist. Das Trio verliert sehr, wenn statt der Clarinette die Violine, noch mehr, wenn das Violoncell für die Bratsche eintritt. Die Anlage der Sätze ist ebenfalls von der gewöhnlichen Weise abweichend. Der erste ist kein Allegro sondern Andante $6/8$ —, wobei man sich freilich erinnern muß daß damit früher kein langsames sondern ein mäßig bewegtes Tempo bezeichnet wurde —, das ohne Wiederholung des ersten Theils grade durchgeht; es zerfällt vielmehr in drei

40) Es ist gedruckt Oeuvr. XII, 2. Part. 7 (André Verz. 220).

ziemlich gleiche Theile, in jedem werden die beiden schönen breiten Hauptmotive in leichter aber anziehender Behandlung zur Geltung gebracht, namentlich verliert man das Eingangsmotiv  kaum aus dem Gehör; der im Ganzen knapp zusammengehaltene Satz verklingt leise in einer kurzen Coda. Der zweite Satz ist ein Menuett, der einzige dieser Art in Mozarts Klavierstücken, ernsthaft und ziemlich breit gehalten, namentlich im Trio etwas ausgeführt, dessen Motiv auch in der Coda wieder aufgenommen wird — ein sehr schöner und charakteristischer Satz. Das Schlußrondo ergeht sich in hübschen Melodien und glänzenden Passagen, die einzelnen Stimmen sind aber auch hier fein und selbständig behandelt.

Einen verhältnißmäßig viel höheren Rang als die Mehrzahl der Trios nehmen die beiden Quartetts für Klavier, Violine, Viola und Violoncell ein, von denen das erste in G-moll am 19 Oct. 1785[41], das zweite in Es-dur am 3 Juni 1786 componirt ist[42]. Sie sind, wie es die Vermehrung der Mittel mit sich brachte, von vornherein größer und breiter angelegt, die Motive völliger und bedeutender, die harmonische Behandlung reicher und, was durch die selbständige Behandlung der einzelnen Stimmen bedingt wird, die thematische Behandlung tritt mehr in den Vordergrund. Es geht hier entschieden aufs Ganze und aus einem

41) Auf dem Originalmanuscript (André Verz. 219) ist die eigenhändige Bemerkung: Di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 16 d'Ottobre 1785; im thematischen Verzeichniß ist es nach der maurerischen Trauermusik vom Monat Juli mit der Ueberschrift detto eingetragen. Ob dies ein Versehen sei, oder ob Mozart es damals angefangen und später vollendet habe möchte kaum zu entscheiden sein.

42) Sie erschienen zuerst, wie schon (III S. 222) bemerkt ist, in den von Hoffmeister in Wien unter dem Titel Prenumeration pour le Pfte herausgegebenen Monatsheften, dann in den Oeuvres, das in G-moll XIII, 1, das in Es-dur XIII, 2.

inneren Kern entwickelt sich das Einzelne, daher ist nicht allein trotz der ausführlicheren Behandlung die ganze Darstellungsweise bestimmter und schärfer zusammengefaßt, sondern der innere Gehalt ist bedeutender, der Ausdruck der Stimmung kräftiger und bei reicher Detailausführung innig und klar. Da man heutigen Tags, nachdem durch Beethoven die Kammermusik dem Gehalt nach wie in den Formen und Mitteln der Darstellung so außerordentlich gesteigert worden ist, mehr die formelle Schönheit im Ganzen und in einzelnen Zügen, die wohl ihre hinreißende und tief ergreifende Wirkung nie verlieren können[43], als die Kraft und Tiefe wie die Originalität im Ausdruck der Empfindung anzuerkennen geneigt ist, so mag an ein Urtheil erinnert werden, das von Rochlitz über diese Mozartschen Compositionen im Jahr 1800 gefällt wurde. „Sie sind" heißt es A. M. Z. III S. 27 „von festem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerschütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenschaftlich. In diesen Compositionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, geht der Geist des Künstlers in seltener, fremdartiger Weise, groß und erhaben einher wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt; und schmilzt er auf Momente in Wehmuth dahin oder tändelt in fröhlicher Laune: so sind es nur Momente, nach denen er — wär' es auch gleichfalls nur auf Momente — sich wieder aufreißt in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu ersterben scheint. Damit man das nicht für leere Schwärmerei halte, sondern gleich in Einem beisammen finden könne, höre man ganz gut executiren (was nur von Personen

43) Um doch ein Beispiel zu erwähnen erinnere ich an die wunderbare harmonische Fortschreitung von tief sehnsüchtigem und weichem, fast träumerischem Ausdruck im Larghetto des Quartetts in Es-dur.

geschehen kann, die außer der erforderlichen beträchtlichen Geschicklichkeit ein Herz und einen für Musik sehr reif gebildeten Verstand haben) Mozarts Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncell aus Es-dur — man höre es, studiere es dann und höre nun es wieder." Als Beleg für den kräftigen Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung, der auch Härte und Herbigkeit nicht scheut, würden wir wohl lieber den ersten Satz des Quartetts in G-moll anführen. Welche Anziehungskraft diese Quartetts als ganz originelle Erscheinungen in manchen Kreisen damals ausübten, wie große Theilnahme und Bewunderung sie fanden mag ein Bericht aus Wien „über die neueste Favoritmusik in großen Concerten" vom Jahr 1788 zeigen, der zugleich deutlich durchblicken läßt, daß man sich auch wiederum dadurch sehr abgestoßen fühlte.

„In der Liebhaberei der Damen" wird hier berichtet[44] „gilt auf dem Pianoforte vor allen Kozeluch, doch fängt Pleyel an ihm den Rang abzulaufen. Allerdings ist in Pleyels Musik viel Humor und mehr neue originelle Erfindung als in Kozeluchs, obgleich auch diesem Componisten ein regelmäßiger Satz, Eleganz und ein gewisser Fluß natürlicher Gedanken nicht abzusprechen ist. — Mozart ist nun auch als kais. Kapellmeister nach Wien gegangen. Er ist ein merkwürdiger Mann für jeden philosophischen Liebhaber der Tonkunst. Er war ein äußerst frühzeitiges Genie und componirte und spielte schon in seinem neunten Jahr (ja noch früher) als wahrer Virtuos zu jedermanns Verwunderung. Was aber sehr selten ist, er war nicht nur ungewöhnlich früh ein geschickter Musikus, sondern reifte auch glücklich fort und zeigte sich in bleibender Gedeihlichkeit als Mann. Man kennt

44) Journal des Luxus und der Moden 1788 S. 230 ff.

die vorüberblitzenden schnellen Genien aus leidiger Erfahrung! Wo sind die Früchte zu rechter Zeit? und Dauer in Solidität? Nicht so bei Mozart! Jetzt nur ein paar Worte über ein bizarres Phänomen, das er (oder seine Berühmtheit) veranlaßt. Es kam vor einiger Zeit ein einzelnes Quadro (für Clavier, Violine, Viola und Violoncell) gestochen heraus, welches sehr künstlich gesetzt ist, im Vortrage die äußerste Präcision aller vier Stimmen erfordert, aber auch bei glücklicher Ausführung doch nur, wie es scheint, Kenner der Tonkunst in einer musica di camera vergnügen kann und soll. Der Ruf: Mozart hat ein neues gar besonderes Quadro gesetzt, und die und die Fürstin besitzt es und spielt es! verbreitete sich bald, reizte die Neugierde und veranlaßte die Unbesonnenheit diese originelle Composition in großen lärmenden Concerten zu produciren und sich damit invita Minerva zum Prunk hören zu lassen. Manches andere Stück soutenirt sich auch noch bei einem mittelmäßigen Vortrag; dieses Mozartsche Product aber ist wirklich kaum anzuhören, wenn es unter mittelmäßige Dilettantenhände fällt und vernachlässigt vorgetragen wird. Dies ist nun im vorigen Winter unzähligemal geschehen; beinahe wo ich auf meiner Reise hinkam und in einige Concerte eingeführt wurde kam ein Fräulein oder eine stolzirende bürgerliche Demoiselle oder sonst ein naseweiser Dilettant in rauschender Gesellschaft mit diesem Quadro angestochen und prätendirte daß es goutirt werden sollte. Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langerweile über dem unverständlichen Tintamarre von vier Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammenpaßten und bei deren widersinnigem concentu an keine Einheit der Empfindung zu denken war; aber es mußte gefallen, es mußte gelobt werden. Mit welchem Eigensinne man dies beinahe allerwärts zu erzwingen gesucht hat, kann ich Ihnen

kaum beschreiben. Diese Thorheit eine ephemerische manie du jour zu schelten sagt zu wenig, weil sie fast einen ganzen Winter hindurch gewährt und sich (nach allem dem was ich noch nebenzu erzählungsweise vernommen habe) viel zu wiederholt gezeigt hat. — — Welch ein Unterschied, wenn dieses vielbemeldete Kunstwerk von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer, wo auch die Suspension jeder Note dem lauschenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwei oder drei aufmerksamen Personen höchst präcis vorgetragen wird! Aber freilich ist hierbei an keinen Eclat, an keinen glänzenden Modebeifall zu denken, noch conventionelles Lob zu lucriren"[45].

Eine Composition von ganz eigenthümlich reizender Wirkung ist das Quintett für Klavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott in Es-dur (Oeuvr. XIV), welches Mozart am 30 März 1784 für eine Akademie schrieb die er im Theater gab, wo es, vortrefflich ausgeführt, außerordentlichen Beifall erhielt; auch hielt er es, wie er gegen den Vater äußerte (III S. 207), für das Beste was er noch in seinem Leben geschrieben habe und wählte es aus um es Paisiello vorzuspielen (III S. 193). Man darf dasselbe nicht nach den verschiedenen Arrangements beurtheilen, welche davon bekannt gemacht sind[46], es ist durchaus und auf das Feinste auf die

45) Forkel, der sonst von Mozart gar keine Notiz nimmt, sagt doch von diesem Aufsatz, man merke daß der Verfasser ein Dilettant sei, dem es an Kunstkenntniß fehle und der also nur nach einem gewissen äußeren Anschein zu urtheilen vermöge (musik. Alman. 1789 S. 119).

46) Als Quartett für Klavier und Saiteninstrumente arrangirt kam es ohne Mozarts Wissen in Wien heraus (III S. 218 f.) und ist auch so in die Oeuvres XIV aufgenommen. Als Concertante pour Violon principale Hautbois Clarinette Cor Basson Violoncelle Alte et Basse par W. A. Mozart wurde es in Augsburg bei Gompart u. Comp. gedruckt. Die Blasinstrumente sind unverändert geblieben, die Klavierpartie

Instrumente berechnet, für welche es ursprünglich geschrieben ist. Die Klangeffecte, welche durch die einsichtigste Benutzung und Combination der verschiedenen Blasinstrumente hervorgebracht werden, sind von überraschender Schönheit, und diesen singenden und klingenden Rivalen gegenüber ist auch die Klavierpartie in einer eigenthümlichen Weise gehalten, welche den Vortheil der rascheren Beweglichkeit geltend macht. Das Ganze ist bei einer Menge feiner Detailzüge sehr leicht und klar gehalten und von Anfang bis zu Ende ein wahrer Triumph des reinsten Wohlklanges, welcher auf der durchaus naturgemäßen Anwendung der Instrumente, die mehr fein als virtuosenmäßig behandelt sind, beruht; weshalb auch ungeachtet des fremdartigen Charakters keine Ermüdung eintritt. Auf diesem Reiz des Klanges und der interessanten, mitunter ziemlich stark accentuirenden harmonischen Behandlung beruht allerdings das hauptsächliche Interesse dieses Musikstückes, die thematische Erfindung tritt nicht in gleicher Weise hervor. Bemerkenswerth ist daß hier in der Melodienbildung einigemal Anklänge an italiänische Weise sich zeigen, während die schon berührte deutsche Weise, die vorzugsweise an die Zauberflöte erinnert, in den vorher besprochenen Quartetts sehr entschieden vorherrscht[47]. Be-

ist unter die Saiteninstrumente vertheilt, dies ist aber auf eine so ängstlich mechanische und ungeschickte Weise ausgeführt, Begleitungsfiguren und Passagen sind so ohne alle Rücksicht für den Charakter des Instruments auf die Violine übertragen, daß es nicht zweifelhaft sein kann, daß Mozart selbst daran völlig unbetheiligt war. Handschriftliche Stimmen, in denen die Partie der Clarinette einer zweiten Violine, die des Horn's einer zweiten Bratsche übertragen waren, habe ich gesehen; ich weiß nicht, ob sie gedruckt sind, doch soll es noch andere Arrangements dieses Quintetts geben.

47) Ein zweites Quintett für Klavier, Oboe, Clarinette, Bassethorn und Fagott war von Mozart nur angefangen worden (Beil. XXII, 12).

kanntlich hat Beethoven in seinem Quintett (Op. 16) mit diesem Mozartschen gewetteifert; vielleicht tritt bei keinem seiner Werke in gleicher Weise heraus daß er sich ein Muster gesetzt hatte um es nachzubilden; übertroffen hat er es diesmal nicht[48].

Auf einen etwas anderen Standpunkt stellt uns die Betrachtung der Concerte für Klavier, deren Mozart in Wien siebzehn geschrieben hat[49], die meisten in den Jahren

48) Es hat sich eine Art von Legende unter den Reminiscenzensuchern gebildet daß die nichts bedeutenden Anklänge an Mozartsche Motive, auffallend namentlich im zweiten Satz, von Beethoven beabsichtigt seien als eine Huldigung Mozarts! — Eine Parallele beider Quintetts giebt in seiner Weise Lenz Beethoven III S. 160 ff.

49) Die vollständigste Sammlung Mozartscher Concerte, in welche auch einige frühere aufgenommen wurden, erschien bei Breitkopf u. Härtel in 20 Heften, deren Nummern ich angeben werde sowie die der Opuszahl, mit welcher sie einzeln bei André in Offenbach herausgekommen sind. Eine Ausgabe von Mozarts Klavier-Concerten in Partitur ist von einem Verein von Tonkünstlern und Musikgelehrten (Offenbach bei André) begonnen, bis jetzt zwei Suiten von je 6 Heften. Ihre chronologische Folge ist diese:

1. comp. Ende 1782 in F-dur (André Verz. 200) N. 12.
2. comp. anfangs 1783 in A-dur (André Verz. 201) N. 10.
3. comp. anfangs 1783 in C-dur (André Verz. 202) N. 3.
   Diese drei Concerte gab er im Januar 1783 auf Subscription in Abschrift heraus (III S. 216), später erschienen sie bei Artaria als Op. IV gedruckt (in der Reihenfolge 2. 1. 3.).
4. comp. 9 Febr. 1784 in Es-dur (André Verz. 203 „di Wolfg. Amadeo Mozart per la Sgra. Barbara de Ployer Vienna li 9 di Febr. 1784"). N. 14. Op. 23.
5. comp. 15 März 1784 in B-dur. N. 4. Op. 67. Part. 5.
6. comp. 22 März 1784 in D-dur (André Verz. 204). N. 13. Op. 20.
7. comp. 12 April 1784 in G-dur (André Verz. 205 „di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 12 d'Aprile 1784 per la Sgra. Barbara Ployer"). N. 9. Op. 15. Part. 2.

1783 bis 1786, wo er viel in Concerten spielte, für seinen eigenen Gebrauch, einige auch für andere[50]. Schon daraus geht hervor daß sie verschiedenartig nach Anlage und Charakter sein müssen. Von den drei ersten, welche bestimmt waren gleich unter das Publicum zu kommen, schrieb er selbst dem Vater, während er noch daran arbeitete (23 Dec. 1782): „Die Concerten sind das Mittelding zwischen zu schwer und

8. comp. 30 Sept. 1784 in B-dur (André Verz. 206). N. 11. Op. 21.
9. comp. 11 Dec. 1784 in F-dur (André Verz. 207). N. 3. Op. 44. Part. 10.
10. comp. 10 Febr. 1785 in D-moll. N. 8. Op. 54. Part. 3.
11. comp. 9 März 1785 in C-dur (André Verz. 208 „di Wolfgango Amadeo Mozart nel Febraio 1785"). N. 1. Op. 82, 6. Part. 6.
12. comp. 16 Dec. 1785 in Es-dur (André Verz. 209 „di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 18 di Dec. 1785"). N. 6. Op. 82, 4. Part. 1.
13. comp. 2 März 1786 in A-dur (André Verz. 210). N. 2. Op. 82, 5. Part. 4.
14. comp. 24 März 1786 in C-moll (André Verz. 211). N. 7. Op. 82, 3. Part. 7.
15. comp. 4 Dec. 1786 in C-dur (André Verz. 212). N. 16. Op. 82, 1. Part. 8.
16. comp. 24 Febr. 1788 in D-dur (André Verz. 213). N. 20. Op. 46. Dies Concert wird unter dem Namen Krönungsconcert angeführt, weil Mozart es 1790 in Frankfurt während der Krönungsfeierlichkeiten gespielt habe; nach anderen N. 9.
17. comp. 5 Jan. 1791 in B-dur (André Verz. 214). N. 15. Op. 82, 2. Part. 9.

Außerdem legen die Entwürfe zu Klavierconcerten (Beil. XXII, 2—9) Zeugniß von seiner lebhaften Beschäftigung mit dieser Gattung von Compositionen ab. Ein Concertrondo mit der Aufschrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 19 Oct. 1782 ist fast ganz vollendet (André handschr. Verz. C 1).

50) Für Barbara von Ployer waren zwei geschrieben (N. 4 und 7 vgl. III S. 193 f.), eins für Frl. Paradies, wahrscheinlich N. 8 (III S. 208).

zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich ohne in das Leere zu fallen — hier und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch so daß die Nichtkenner damit zufrieden sein müssen, ohne zu wissen warum". Man sieht, er wußte sehr wohl, was er wollte. Ueber die späteren schrieb er ihm (24 Mai 1784): „Ich bin nicht im Stande unter den beiden Concerten ex B und D [N. 5. 6] eine Wahl zu treffen. Ich halte sie beide für Concerte die schwitzen machen; doch hat in der Schwierigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D. Uebrigens bin ich sehr begierig, welches unter den drey Concerten B, D und G dur [N. 7] Ihnen und meiner Schwester am besten gefällt; denn das ex E♭ [N. 4] gehört gar nicht dazu, welches ein Concert von ganz besonderer Art ist und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben. Also ist die Rede nur von den drey Concerten und ich bin begierig, ob Ihr Urtheil mit dem hiesigen allgemeinen und auch meinem Urtheile übereinkömmt. Freylich ist es nöthig, daß man sie alle drey mit allen Stimmen und gut producirt hört"[51].

Bedeutsam ist der Nachdruck, welchen Mozart auf das Orchester legt. Allerdings beruht sein wesentliches Verdienst, das, wodurch er in seinen Concerten ein Neues schuf, auf der Verbindung des Orchesters und des Soloinstrumentes zu einem Ganzen, welches durch das zweckgemäße Zusam-

51) Wie diese Urtheile lauteten wissen wir nicht; ein späterer Recensent empfahl das Concert in B-dur (N. 5) als ein sehr gefälliges, wohlklingendes, eben nicht ungeheuer schweres und doch ziemlich brillantes, das zwar nicht so sehr gearbeitet sei als manche bekannte und neuere Concerte Mozarts, aber wegen der schwächeren und im Ganzen leichteren Instrumentalbegleitung sehr brauchbar sei (A. M. Z. II S. 12 f.). Mir scheint von jenen drei Concerten das in G-dur den ersten Rang zu behaupten.

menwirken aller einzelnen selbständigen Elemente hervorgebracht wird[52]. Nicht etwa nur daß das Orchester in der reicheren Zusammensetzung und wirksamen Vermischung sämmtlicher Saiten- und Blasinstrumente[53], welche Mozart

52) Dies ist ganz richtig von Rochlitz hervorgehoben, der es in folgender Weise ausführt (A. M. Z. III S. 28 f.): „In den Concerten ging Mozart von der bis auf ihn einzigen Form ab und schuf allein eine neue. Bis auf Mozart war es ohne alle Ausnahme allen Componisten für diese Gattung Grundsatz (deshalb auch in die Theorien einzig aufgenommen und, wie es nun geht, als einzig möglich in ihnen deducirt): im Concert ist die Solostimme das einzig Bedeutende, ist Alles. Das Accompagnement ist allein begleitend und nur da jene desto mehr glänzen zu machen. Dies (mithin auch Ritornell u. s. w.) muß absichtlich, auch in Idee und Ausführung, geschwächt, alles Erhebliche muß aufgespart, höchstens dunkel und flüchtig angedeutet werden, um den Solospieler und seine vorzüglich gearbeiteten Sätze desto herrlicher hervorgehen und seinen Vortrag desto mehr wirken zu lassen. Mozart erwählte und that das Gegentheil (ob mit hinlänglichem Grunde ist hier der Ort nicht auszumachen). Er nahm an: Das Concert ist das Höchste der Musik im Zartern — als Gegensatz der Symphonie, des Höchsten im Großen. Alles, was zur Erreichung dieses Zwecks beitragen kann, muß in höchstmögliche Bewegung gesetzt werden; mithin müssen alle Stimmen vollkommen gearbeitet sein, der Solospieler muß nur die hervorstechendste unter diesen haben, die Ritornelle müssen große Erwartungen erregen, den Geist spannen, beflügeln; auch die natürlichen Reize aller Instrumente zum Accompagnement müssen in hervorstechendes, anmuthiges Spiel gesetzt werden u. s. w. (Es ist wohl nicht erst nöthig anzumerken daß der für Wissenschaften und Kunstphilosophie so gar nicht gebildete Mozart diese Grundsätze nicht deducirte, diese Plane nicht entwickelte und berechnete, sondern ihm gab es in dämmernder Ahnung sein Gefühl — der Gott in ihm. Und so ists auch schon recht.) So wurden diese in ihrer Art auch jetzt noch [1800] fast einzig dastehenden Werke geschaffen. Sehen wir auf ihren Charakter und auf ihr Vollendetes, so findet sich — alles Zufällige allerdings abgerechnet — die größte Aehnlichkeit in Geist, Tendenz und reinem Kunstwerth mit den vollendetsten Quartetten Mozarts."

53) Mozart hat übrigens bei den Concerten nur ausnahmsweise alle Blasinstrumente verwandt, meistens nur einige in verschiedener Auswahl;

ihm gegeben hatte, in den größeren Partien, in welchen es dem Klavier selbständig gegenübertritt, also in den sogenannten Tuttisätzen der Ritornelle, vollständig zur Geltung kommt und diesen einen symphonischen Charakter giebt, sondern auch da wo das Klavier als Soloinstrument auftritt greift das Orchester fortwährend durch kleinere Zwischensätze und durch unmittelbare Betheiligung an dem Gange der Klavierpartie in einer Weise ein, daß Klavier und Orchester eine nicht zu scheidende Totalität bilden, wie man denn auch ganz richtig diese Concerte vielmehr Symphonien genannt hat, bei welchen das Klavier mitwirkt[54]. Diese Kunst der Verschmelzung aller Klangfarben des Orchesters, welche dem alten Vater beim Anhören eines neuen Klavierconcerts Thränen entlockte (III S. 266), die uns in den Opern Mozarts durch die Verbindung mit den Singstimmen und die höhere Aufgabe dramatischer Darstellung in gesteigerter Entwickelung entgegentritt, zeigt zunächst einen ungemein feinen und durch die genaueste Kenntniß der Instrumentaleffecte unterstützten Sinn für den Wohlklang. Das Klavier mit seinem wenig ausgiebigen, spröden Ton ist gegen die einzelnen Saiten- und Blasinstrumente, geschweige ihr Zusammenwirken im Nachtheil, war es zu jener Zeit in Folge der mangelhafteren Mechanik noch viel mehr; es bedarf großer Einsicht und Kunst damit dasselbe nicht allein neben, sondern vor dem Orchester sich geltend mache. Man braucht nur zu beachten, wie geschickt beim Eintritt des Klaviers nach einem ausgeführten, glänzenden Ritornell, welches das Ohr des Zuhörers vollauf gesättigt hat, durch die größte Einfachheit oder eine klaviermäßig brillante Passage ein Contrast

die von ihm benutzten treten aber allemal sehr hervor und sind vielfach obligat behandelt.

54) Siebigke Mozart S. 69.

hervorgebracht wird, der den Hörer für den eigenthümlichen Reiz des neu eintretenden Elements gewinnt und seine Spannung erregt, die dann auch durch den Wetteifer der mit einander rivalisirenden Kräfte unterhalten wird. Denn es ist natürlich nicht die Absicht des Componisten das Orchester in den engsten Gränzen eines bescheidenen Accompagnements zurückzuhalten — wozu hätte er dasselbe dann so ausgestattet? —, sondern es soll in seiner ganzen Fülle hervortreten, die Klavierstimme tragen und heben aber auch durch den Gegensatz zu derselben seine eigne Macht geltend machen. Der Reichthum von schönen und reizenden Effecten, welchen diese unausgesetzte Wechselwirkung zu Tage fördert, ist außerordentlich. Indem das Orchester die Mängel des Klaviers ergänzt und deckt, entwickelt es durch die sichere Führung der Harmonie in gehaltenen Accorden, welche einem leichten Figuren- und Passagenspiel, auch wenn es in kühnen Harmonienfolgen sich bewegt, eine feste Basis geben, durch den Vortrag getragener Melodien, oder das Festhalten und Durchführen der Motive in ihren einfachen Grundzügen neben dem reicheren Schmuck des Klaviervortrags, durch die intensive Kraft oder den zarten Duft seiner Klangmittel gegenüber der leichten und glänzenden Beweglichkeit und der Klarheit und Schärfe des Klaviers seine eigenthümlichen Vorzüge zur schönsten Wirksamkeit. Um wenigstens ein Beispiel nahmhaft zu machen — denn die bezeichneten Vorzüge sind überall durchgehende, sind die eigentlich charakteristischen Eigenschaften dieser Gattung — führe ich das wunderherrliche Andante des Concerts in C-dur (12) an. Hier ist die Orchesterpartie nicht allein überreich an dem frappantesten harmonischen Detail, sondern von der schönsten, vollsten und eigenthümlichsten Klangwirkung, die das Ohr völlig bezaubert und kaum eine Steigerung zuzulassen scheint; ihr gegen-

über steht eine überraschend einfache Klavierstimme, welche ohne alle technische Schwierigkeit und Künstlichkeit die Eigenthümlichkeit des Instruments in einer Weise geltend macht, daß sie, obgleich unauflöslich mit der Begleitung des Orchesters verbunden, wie ein höheres geistiges Element über derselben zu schweben scheint. Der glückliche Wurf in der innerlichen Vereinigung der verschiedenen Instrumentalkräfte zu einem Ganzen ist so vollkommen gelungen, daß nach dieser Seite hin auch Beethoven — der auf Mozarts Klavierconcerte, wie jeder der sie genauer kennt leicht wahrnimmt, ein sehr gründliches Studium gewandt hat — im Wesentlichen nicht darüber hinausgekommen ist; die höhere Bedeutung seiner großen Klavierconcerte ist anderweitig begründet.

Freilich kam dabei noch etwas mehr in Betracht als bloß der fein gebildete Sinn für die rechte Mischung der Klangfarben: die Erfindung, Ausführung und Vertheilung der Motive waren durch die Beschaffenheit der Mittel für die Darstellung derselben bedingt, im ersten Entwurf mußten die verschiedenen Kräfte wohl bedacht sein, wenn sie in der Ausführung zu ihrem Recht kommen sollten, schon im Keim mußte den einzelnen Motiven die Fähigkeit gegeben sein, sich unter verschiedenen Bedingungen frei zu entwickeln. Kaum wird in einem Concert ein wesentliches Motiv nur dem Orchester oder nur dem Klavier zugewiesen erscheinen, sie sind stets beiden gemeinsam, aber so daß bei manchen bald das Orchester bald das Klavier das Uebergewicht behauptet. Wenn ein Thema vom Orchester breit und ausführlich behandelt in den Ritornellen in den Vordergrund gestellt ist, so pflegt dasselbe in der Klavierpartie zurückzutreten und in ganz einfacher Weise mehr nur angedeutet zu werden, während andere Motive welche das Orchester gewissermaßen

ankündigt erst im vollen Schmuck des Klavierspiels ihre volle Bedeutung gewinnen. Dieser Wettstreit verschiedener Kräfte tritt natürlich am lebendigsten und wirksamsten bei einer eigentlichen Durchführung und Verarbeitung der Motive hervor, allein auch bei glänzendem Passagen- und Figurenwesen bildet bald das Orchester eine sichere Stütze für das üppigste Gerank, bald erscheint die Klavierpartie als der arabeskenartige Schmuck des wohlgegliederten Baues, welchen das Orchester aufführt. So beruht der Hauptreiz dieser Concerte, die ihrem Namen recht eigentlich entsprechen, auf dem lebendigen Ineinanderwirken der entgegengesetzten Elemente, wodurch die einzelnen Motive wie unter einer stets wechselnden Beleuchtung zu einem reichen und glänzenden Gemälde gruppirt werden.

Die Anlage der Concerte in drei Sätzen, sowie die Form der einzelnen Sätze nach Analogie der Sonate war bereits gegeben und ist von Mozart nur bestimmt ausgebildet worden. Der erste und Hauptsatz zeigt die Hauptbestandtheile der Sonatenform, das zweite bestimmt ausgeprägte Thema und den Durchführungssatz, aber sie ist freier und, wie es die bedeutenderen hier zur Verwendung gebrachten Mittel erheischen, reicher ausgeführt. Ein scharf abgeschlossener erster Theil, der wiederholt würde, ist nicht vorhanden; etwas Analoges findet sich im ersten Ritornell und dem dazugehörigen Solosatz. Denn in beiden werden die Hauptmotive des ersten Satzes theils ausgesprochen theils ausgeführt; allein dies geschieht nicht in einfacher Wiederholung, vielmehr ist die Gruppirung und Behandlung der Motive nach den bereits angedeuteten Gesichtspunkten eine verschiedene, der Eintritt des Soloinstruments bringt in jeder Beziehung eine Steigerung hervor. Durch ein kürzer gefaßtes Ritornell wird dieser Theil abgeschlossen und die Durchführung ein-
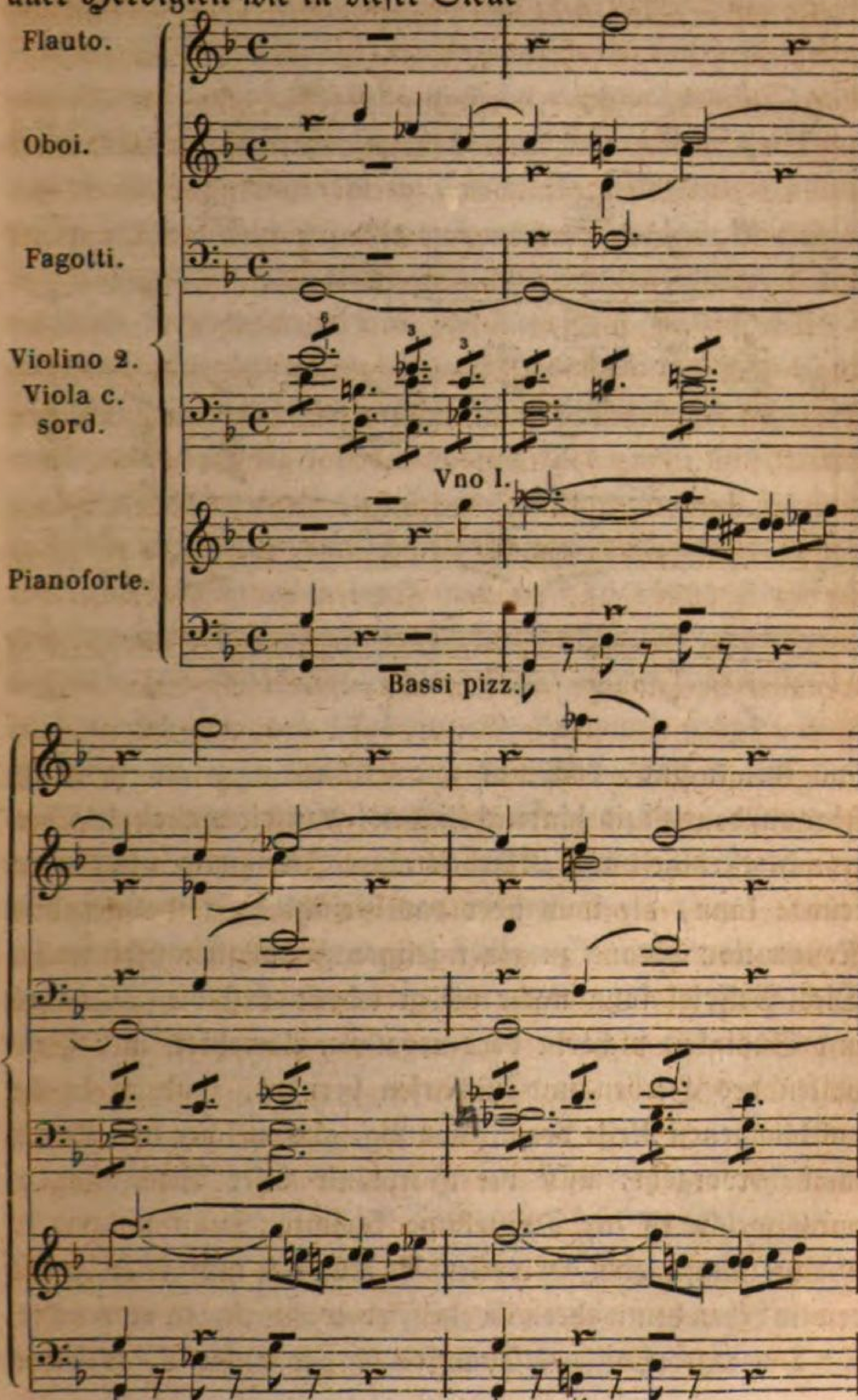
geleitet, an welcher sich Klavier und Orchester gleichmäßig betheiligen, und in welcher auch hier sich das Hauptinteresse concentrirt. Die strengeren contrapunktischen Formen kommen selten und nur vorübergehend zur Anwendung, das harmonische Element, durch welches die reiche Figuralbehandlung Leben und Interesse erhält, ist meistens vorherrschend, überall aber herrscht eine durchaus freie Mischung der polyphonen und der homophonen Schreibweise, durch welche die Hauptmotive in geistreicher Weise wie in einer belebten Unterhaltung unter wechselnden Gesichtspunkten verknüpft und ausgeführt werden. Dieser Mittelsatz führt wieder in die Haupttonart und zum Anfangsritornell zurück; gewöhnlich ist dasselbe abgekürzt, auch sonst wird der erste Theil nicht gradezu, sondern mit mannigfachen Modificationen in Anordnung und Ausführung wiederholt. Den Abschluß bildet die in der herkömmlichen Weise eingeleitete Cadenz (I S. 301. 615), welche allerdings auch an anderen Ruhepunkten eintreten konnte, hier aber regelmäßig ihren Platz fand und, wie schon bemerkt (III S. 463) zu einer freien Improvisation Veranlassung gab, die außer glänzenden Passagen nach Art eines Capriccio entweder ein Thema des Satzes ausführlicher zu variiren oder mehrere Motive in gedrängter Behandlung zu einem Resume des Ganzen zusammenzufassen pflegte[55]. So bildet die Cadenz die abschließende Coda von Seiten der Klavierpartie, welche nun auch durch das Orchester in ähnlicher Weise wie es mit dem
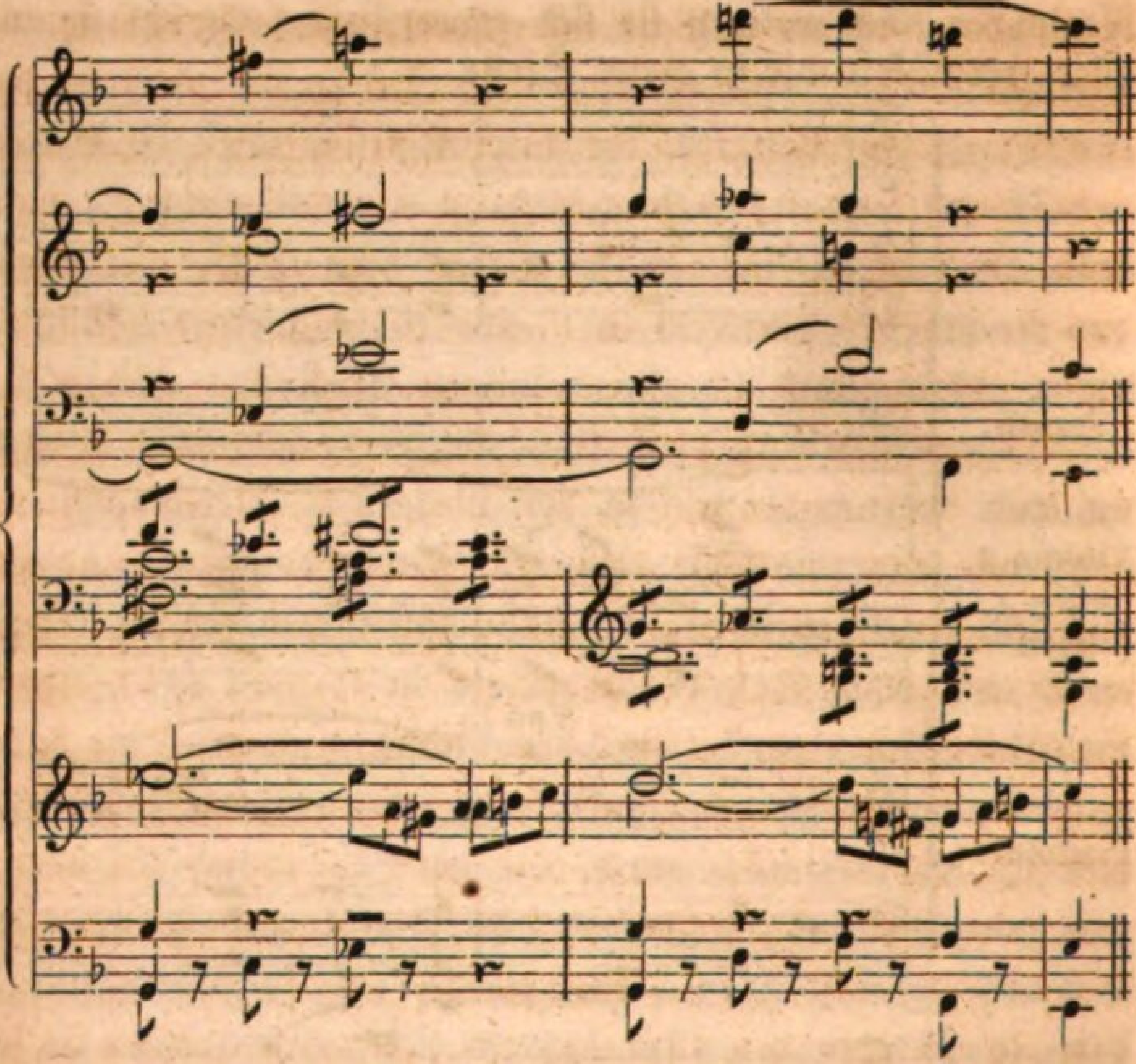
55) Unter dem Titel Cadences ou points d'orgue pour le Pianoforte composées par W. A. Mozart et se rapportant à ses Concerts sind bei André in Offenbach 35 Cadenzen zu mehreren Concerten erschienen. Sie scheinen von Mozart für Schüler niedergeschrieben zu sein, welche seine Concerte spielten; sie sind weder sehr schwierig noch im Detail ausgeführt und geben von der Bedeutung seiner improvisirten Cadenzen gewiß keine Vorstellung.

Ritornell einleitet mehr oder minder ausführlich zu Ende gebracht wird. Man sieht daß die bestimmte Form, welche dem ersten Satz des Concerts gegeben ist, aus der allgemeinen Sonatenform durch die richtige Beobachtung der Bedingungen, welche aus der Gegenüberstellung des Klaviers und Orchesters hervorgingen, in eigenthümlicher Weise entwickelt ist, welche sie von den ersten Sätzen des Quartetts und der Symphonie endlich unterscheidet.

Die beiden anderen Sätze sind durchgehends einfacher angelegt und ausgeführt. Der langsame Mittelsatz hat Liedform, die Ausführung ist mitunter mehr rondoartig, mitunter variirt, fast immer sehr einfach und klar gehalten, aber überreich an den reizendsten Detailzügen. Auch in diesen Sätzen hat Mozart einen Schatz reicher und tiefer Empfindung in den schönsten und reinsten Formen ausgesprochen, und zwar kommt das phantastische oder romantische Element, eine träumerische Hingabe an Schmerz und Sehnsucht, das Bestreben das individuellste Gefühl auf die eigenste Weise selbst überschwänglich auszudrücken vielleicht nirgends sonst in seinen Compositionen in ähnlicher Art zur Geltung. Ueberraschende harmonische Fortschreitungen, hineingeworfene scharfe Züge der pikantesten Art neben Ausdrücken einer edlen Sentimentalität, wie man sie nur in modernster Zeit suchen möchte, rhythmische Neckereien geben diesen Sätzen einen um so größeren Reiz, als die Fülle der eigenthümlichsten Detailzüge die Einheit der Empfindung sowenig beeinträchtigt als die Reinheit der Form. Als Belege möge nur die einfach schöne Romanze des Concerts in G-dur (7), oder die anmuthige, höchst eigenthümliche Siciliana des Concerts in A-dur (13) angeführt werden. Wahrhaft groß aber ist das bereits erwähnte Andante des Concerts in C-dur (11). So hoch und rein ist die Empfindung, daß die schmerzlichen

Regungen aus welchen sie sich emporringt, obwohl sie in aller Herbigkeit wie in dieser Stelle





ausgedrückt sind, doch nur wie Erinnerungen an ein längst überwundenes Leid hindurchklingen, das die wahrhaft überirdische Reinheit und Klarheit einer Stimmung nicht mehr trüben kann, die noch über das Gefühl einer edel gefaßten Resignation hinaus zu einer seligen Freudigkeit verklärt ist. Dies Beispiel kann unter vielen lehren daß die Schönheit und Süßigkeit nicht in dem negativen Abwehren und Fernhalten des Herben und Scharfen beruhet, sondern in der vollkommenen Reife der Stimmung, aus welcher das Kunstwerk hervorgeht, und der Harmonie aller Bedingungen, durch welche es zur Darstellung kommt. Denn so gereifte Früchte konnte auch der vollendete Künstler nur bieten wenn er dem Leben den wahren Seelenfrieden abzuringen vermochte.

Der letzte Satz des Concerts ist der leichteste, meistens

in Rondo=, seltener in Variationenform, von lebhaftem munterem Charakter, wie es allgemein Sitte war, meistens im leichten Zweiviertelakt, der den ursprünglichen Charakter des Tanzes festhält, häufig auch im Sechsachteltakt, sodaß wohl noch die Weise des Jagdliedes hervortritt, wie denn das Rondo des Concerts in B-dur (5) mit einer vollständigen Jagdfanfare in einem langen Crescendo schließt[56]. Im Allgemeinen sind diese Sätze in ihrem munteren Wesen ungleich bedeutender als in den übrigen Klaviercompositionen, wie das schon die reicheren Mittel bedingen, und an anmuthigen, neckischen, selbst humoristischen Zügen reich, wofür der letzte Satz des Concerts in C-moll (14) einen Beleg abgeben mag, dessen Thema namentlich durch die harmonische Führung einen eignen fremdartigen Charakter erhält, dem zum Schluß noch durch eine neue Wendung ein überraschender Reiz abgewonnen wird. Auch in dem Concert in D-moll (10) bestätigt sich eine oft wiederholte Beobachtung, daß die Sätze in den Molltonarten sich durch größere Tiefe und Bedeutung auszeichnen, denn der letzte Satz desselben ragt durch Feuer und intensiven Gehalt vor den meisten hervor[57]. Dagegen stehen in diesen beiden Concerten die Mittelsätze in Es- und B-dur, obwohl ihnen Anmuth nicht abzusprechen ist, den anderen beiden Sätzen an Kraft und Leidenschaft nach[58].

56) Im Concert in F-dur (1) ist der letzte Satz ein rondoartiges Tempo di Menuetto nach älterer Weise (I S. 606), wie es auch in einer Violinsonate (3) sich findet.

57) Die Skizze des Anfangs von einem anfangs für dies Concert bestimmten Rondo, im Archiv des Musikvereins in Wien, ist vor der Partitur des Concerts in B-dur (5) mitgetheilt. Mozart hat das ungleich feurigere Thema des jetzigen Rondo sicherlich mit Recht später vorgezogen.

58) Grade von dem Andante des Concerts in C-moll erfahren wir daß es bei der Aufführung hatte wiederholt werden müssen (III S. 209).

Für Mozarts Würdigung als Klaviercomponist bieten nun die Concerte den eigentlichen Maaßstab dar. Die Mehrzahl derselben, welche er ohne Rücksicht auf andere in seiner besten Zeit für sich selbst geschrieben hat, nimmt unter seinen Klaviercompositionen den ersten Rang ein[59]. Sie sind dem Hauptcharakter der Stimmung nach sehr verschieden; einige, wie die in B-dur (5), G-dur (7), A-dur (2. 13) sind heiter und graziös, leidenschaftlich erregt besonders die Concerte in D-moll (10) und C-moll (14), wieder andere ernst und gehalten wie die Concerte in Es-dur (12) und B-dur (17), glänzend und prächtig, wie die Concerte in C- und D-dur (15. 16) und schwunghaft bis zum Großartigen, wie das mehrerwähnte Concert in C-dur (11). Jedes derselben kann als ein in Stimmung und Haltung einiges, wohl organisirtes Ganze gelten, das demgemäß aufgefaßt und wiedergegeben sein will; übrigens sind sie echt klaviermäßig, dankbar und brillant, dabei nach der heutigen Entwickelung der Technik leicht, insofern nicht etwa eine einseitige Ausbildung in moderner Technik gewisse Schwierigkeiten machen sollte. Denn Mozart verlangt außer klarem, gesangreichem Vortrag der oft lang ausgesponnenen Melodien besonders die „ruhige, stette Hand", welche die Passagen „wie Oel hinfließen läßt", und seine Passagen beruhen fast alle auf der Scala und gebrochenen Accorden; eigentliche Bravurstückchen

Dazu mochte außer den wirklich schönen Melodien wohl besonders die glänzende, obligate Behandlung der Blasinstrumente beitragen, welche damals wo das etwas ganz Neues war freilich eine andere Wirkung als jetzt machen mußte.

59) Die ersten drei für das größere Publicum bestimmten sind, wie Mozart sie ganz richtig bezeichnet, von leichterem Charakter, sowie das für Frl. Ployer geschriebene Concert in Es-dur (4), das wahrscheinlich für Frl. Paradies bestimmte Concert in B-dur (8); diesen am nächsten stehen die Concerte in D-dur (6) und F-dur (9).

in Sprüngen, Uebersetzen u. dgl. kommen nur ganz ausnahmsweise vor. Mozart hat hauptsächlich die eine wesentlichste Seite des Klavierspiels, die Grundlage einer ferneren Entwickelung, ausgebildet, aber er hat seinem Instrument bei weitem nicht alle Vortheile abgewonnen. Octaven- Sexten- Terzengänge, mit welchen Clementi solches Aufsehen erregte, verschmähte er wie wir sahen (III S. 53 f.) absichtlich, weil er davon Nachtheil für die Haupterfordernisse einer guten Technik fürchtete; was durch die Ausbildung nach dieser Seite hin für das Klavierspiel zu gewinnen sei hat sich später gezeigt. Ueberhaupt nicht war Vollgriffigkeit, keine Art von massenhafter Wirkung sein Streben, sondern Klarheit und Durchsichtigkeit. Dabei ist allerdings auch die Beschaffenheit der damaligen Instrumente mit in Anschlag zu bringen, und wenn die Richtung der modernen Technik dahin geht das Klavier selbständig gewissermaßen zum Orchester zu machen, so geht Mozarts Bestreben vielmehr dahin die specifischen Eigenthümlichkeiten des Klaviers dem Orchester gegenüber klar und unvermischt zu entfalten; jedenfalls war damit der richtige Weg zur Entwickelung der Klaviertechnik eingeschlagen.

Die hauptsächlichste Bedeutung der Concerte aber liegt nicht auf Seiten der Technik sondern in ihrem musikalischen Gehalt. In Conception und Ausführung offenbaren sie einen hohen Schwung und volle Freiheit; es ist klar daß nicht allein die größeren und bedeutenderen Mittel eine entsprechende geistige Thätigkeit hervorriefen, sondern daß Mozart sich hier mit um so größerem Behagen frei gehen ließ, weil er selbst diese Compositionen zur Ausführung brachte. Der Umstand daß es Concerte waren, die auf das Publicum eine augenblickliche Wirkung machen sollten, bei denen auf ein allmähliches Eindringen durch öfteres Hören

nicht so wie bei anderen Werken gerechnet werden konnte, erklärt es auch daß Mozart in der Anwendung stark reizender Ausdrucksmittel sich hier mehr gestattet als sonstwo, und es ist sehr charakteristisch daß er diese Wirkung nicht durch virtuosenmäßige Klaviereffecte, sondern durch den gesteigerten Reiz des musikalischen Ausdrucks zu erreichen sucht. Wer auf das Detail achtsam eingehen will, wird eine Fülle der pikantesten Wendungen finden und gar Vieles das in modernster Zeit große Wirkung macht schon vorweggenommen sehen, nur daß dergleichen Züge hier nirgends als das Wesentliche, oder als Merkmale einer bestimmten Manier sondern stets nur als vorübergehende Momente einer schärferen Würze erscheinen. Namentlich in harmonischer Beziehung ist hier soviel in Orgelpunkten, Vorhalten, durchgehenden Noten Gewagtes und Frappantes daß man kaum zweifeln kann, Oulibicheff würde, wenn er die Concerte nicht ganz bei Seite gelassen hätte, von den Chimärenaccorden die er bei Beethoven entdeckt zu haben glaubt schon hier die untrüglichen Spuren gefunden haben[60].

13.

War das Klavier in Wien „dem Klavierland" das Hauptinstrument aller dilettantischen Unterhaltung, so hatte daneben das Quartett für Saiteninstrumente einen wesent-

60) In Reichardts musik. Wochenblatt (1791 S. 19) berichtet C. Spazier über Hrn. C. Rick, „der ein Concert von Mozart auf dem Pianoforte spielte und darin die empfindungsvollen Stellen sowohl als auch die eigenthümlichen Züge dieses reichen Künstlers gut aushob, der — wie alle größern Genies, welchen die Kunst zu der bizarresten Seelenschwelgerei zu Gebote stehen muß — sich zuweilen in den seltsamsten Paradoxien gefällt. Es macht viel Vergnügen ein Kunstgenie dieser Art einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung hat daß es Andern die ungeheuerste Anstrengung kosten würde".

lichen Platz in der Hausmusik gewonnen. Die Ausführung war, wenn auch in einzelnen Fällen gebildete Dilettanten sich dabei betheiligten, doch in der Regel Musikern anvertrauet; es konnten daher auch die künstlerischen Anforderungen in jeder Hinsicht mit größerer Strenge geltend gemacht werden. Auf der anderen Seite bedurfte es dazu nicht allzu großer Mittel, sodaß nicht allein vornehme Herren, die keine eigene Kapelle hatten, doch ein ständiges Quartett trefflicher Künstler unterhielten, sondern auch in bürgerlichen Kreisen Quartettspiel zu den regelmäßigen musikalischen Unterhaltungen gehörte[1]. Bekanntlich ist es Jos. Haydn, welcher dem Quartett die charakteristische Form gegeben und dasselbe mit der seltensten Vielseitigkeit ausgebildet hat. Für vier Saiteninstrumente hatten auch Andere componirt, das Saitenquartett in der bestimmten, von da an feststehenden Gestalt ist seine Schöpfung, welche er sein langes Leben hindurch gepflegt und gefördert hat. Selten ist es wohl einem Künstler in ähnlicher Weise gelungen für die individuelle Productivität die entsprechende Form zu finden: man möchte sagen, das Quartett sei für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung gewesen. Die Frische und Lebendigkeit, die Heiterkeit und Jovialität, welche seinen Compositionen ihren ganz eigenthümlichen Stempel gaben, verschafften ihnen den allgemeinsten Eingang, obgleich die Kenner und Gelehrten dies neue Element der Musik anfangs mit Mißtrauen oder gar Verachtung betrachteten und erst allmählich anerkannten, wie mit dem Humor sich nicht allein Ernst und Tiefe der Empfindung sondern die gründlichste Einsicht in

1) So wurde im Greinerschen Hause in der Advents- und Fastenzeit alle Dienstag Quartett gespielt (Car. Pichler Denkw. I S. 127 f. Jahrb. der Tonk. 1796 S. 71).

das Wesen der Kunst und die geschickteste Handhabung aller ihrer Formen sich vereinigte. Unbekümmert um die Kritik ging Haydn seinen Weg fort, bildete in rastloser Thätigkeit das Quartett zu fester Gestalt aus und gewann durch seine in ununterbrochner Folge erscheinenden Arbeiten die Herrschaft über das Publicum; wer neben ihm auf demselben Felde sich versuchte, diente unter seinen Fahnen.

Mozart, der wie wir sahen (I S. 588 ff.) in früheren Jahren diese Gattung nur wenig ausgebildet hatte und in seinen derartigen Compositionen das Studium der Muster Haydns deutlich erkennen läßt, mußte sich in Wien schon durch die weit verbreitete Vorliebe für das Quartett angetrieben fühlen, seine Kräfte auf diesem Gebiet zu prüfen. Wurde er im Verkehr mit van Swieten zu einem Studium Händels und Bachs geführt, das ihn zu fruchtbarer Nacheiferung anregte, so fand er hier in dem redlichen Freund und Kunstgenossen den Meister, mit dem er nun nicht mehr als nachahmender Schüler sondern als selbständiger Künstler im edelsten Wettstreit um die Palme rang. Die ersten sechs Quartetts gehören zu den verhältnißmäßig nicht so zahlreichen Compositionen, welche Mozart ohne unmittelbare äußere Veranlassung, nicht auf Bestellung sondern sich selbst zu genügen schrieb. Sie sind wie er in der Dedication an Haydn sagt (III S. 309) die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit und während einer Frist von mehreren Jahren allmählich entstanden. Das erste in G-dur ist nach einer auf dem Originalmanuscript befindlichen Bemerkung[2] am

2) Ich entnehme diese Notiz dem handschriftlichen Verzeichniß Andrés, wo auch bemerkt ist daß er die Manuscripte der 10 Mozartschen Quartetts nebst anderen Handschriften dem wackern Harfenfabrikanten J. A. Stumpf, der als ein begeisterter und edelmüthiger Verehrer Beethovens wohl bekannt ist (Schindler Biogr. S. 186) käuflich überlassen habe. Nach dessen Tode wurden sie im März 1847 in London ver-

31 Dec. 1782 geschrieben, das zweite in D-moll nach der Erzählung Constanzes (III S. 256. 439) im Juni 1783 während ihrer Entbindung, das dritte in Es-dur fällt in dasselbe Jahr. Erst nach einer längeren Pause wandte er sich mit neuem Eifer dem Quartett zu; das vierte in B-dur ist im 9 Nov. 1784, das fünfte in A-dur am 10 Jan. und das letzte in C-dur am 14 Jan. 1785 niedergeschrieben. Im Februar kam der Vater zum Besuch nach Wien. Er kannte die ersten drei Quartetts, welche ihm Wolfgang wie gewöhnlich zugeschickt hatte, die neucomponirten hörte er bald in einer Gesellschaft zu welcher auch Haydn eingeladen war (III S. 266); die rühmende Anerkennung welche dieser aussprach mochte wohl die nächste Veranlassung sein daß Mozart, als er die Quartetts im Herbst 1785 veröffentlichte[3], ihnen die schöne Widmung an Haydn vorsetzte.

steigert; ein Auszug aus dem Auctionsprotocoll, welchen mir Gathy mit gewohnter Gefälligkeit mittheilte, wird für manche wenigstens das Interesse der Curiosität haben. Es wurden verkauft

N. 36 Sechs Quartetts, Haydn gewidmet, Part. 5 Pf. 15 Sh. Mr. Plowden.
37 Drei Quartetts, dem König von Preußen gew. 4 Pf. 16 Sh. Mr. Hamilton.
38 Quartett in D-dur 3 Pf. 3 Sh. Mr. Plowden.
39 Quintett in Es-dur 3 Pf. 10 Sh. Mr. Schmidt.
40 Quintett in C-moll 2 Pf. — Baar.
41 Phantasie und Sonate für Pfte in C-moll 2 Pf. — Baar.
42 Sonate für Pfte in B-dur 3 Pf. 3 Sh. Mr. Caulfield.
43 Fuga in C-moll 3 Pf. 15 Sh. Mr. Wickery.
44 Variationen La bergère Célimène; Fuge; Adagio für Pfte; Thema für Pfte und Violine; Adagio für Quartett 3 Pf. 17 Sh. Mr. Caulfield.
45 Quintett in D-dur 2 Pf. 11 Sh. Baar.

In den Hamburger Nachrichten vom 11 Mai 1856 bot D. J. Polack Wittwe ein Manuscript von Mozart, 6 Quartetts nebst dem deutsch abgefaßten Widmungsschreiben an Haydn zum Verkauf, das der Angabe nach aus Haydns Besitz stammen sollte. Es ist meinen Bemühungen nicht gelungen mit Sicherheit zu erfahren, wie es sich mit diesem Manuscript verhalte.

3) Sie erschienen als Op. 11 in Wien bei Artaria mit folgender An-

Eine Vergleichung mit den Haydnschen Quartetts war dadurch bei dem Publicum, welches ohnehin es liebt sein Urtheil auf diesem Wege zu fixiren, noch mehr herausgefordert. Kaiser Joseph, der Haydns „Späße und Tändeleien" nicht liebte (III S. 311), forderte Dittersdorf im Jahr 1786 auf, eine Parallele zwischen Haydns und Mozarts Kammermusik zu ziehen. Auf dessen Gegenfrage, welche Parallele er wohl zwischen Klopstock und Gellert ziehen werde, antwortete der Kaiser, daß beide große Dichter seien, daß man aber Klopstocks Werke öfter als einmal lesen müsse um alle seine Schönheiten zu verstehen, während dagegen Gellerts Schönheiten schon beim ersten Anblick unverhüllt da lägen. Als Dittersdorf dann meinte Mozart wäre mit Klopstock, Haydn mit Gellert zu vergleichen, nahm Joseph das gern an und erklärte, er habe Mozarts Composition mit einer goldnen Tabatiere die in Paris gearbeitet und Haydns Composition mit einer in London verfertigten verglichen[4]. Charakteristisch genug sind beide Aeußerungen für Zeit und Personen. Während der Kaiser auf den Geschmack sah, der ihm bei Mozart feiner und edler ausgebildet als bei Haydn erschien und für die Kunst den treffendsten Vergleich im Modeartikel fand, suchte der Componist das innere Wesen des Kunstwerks zu bezeichnen und erinnerte an die nach sei-

---

kündigung (Wien. Ztg. 1785 N. 75 S. 2191): „Mozarts Werke bedürfen keines Lobes, einiges anzuführen würde also ganz überflüssig sein; nur kann man versichern daß solches ein Meisterstück sei. Man kann sich dessen um so mehr versichern, da der Verfasser dieses Werk seinem Freund Joseph Haydn fürstl. Esterhaz. Kapellm. zueignete, der es mit allem dem Beifall beehrte, dessen nur ein Mann von großem Genie würdig ist." Später sind sie oft gedruckt, in Partitur bei Joh. Traeg in Wien, und zugleich mit den vier späteren Quartetts bei André in Offenbach, bei Heckel in Mannheim; in Paris bei Pleyel, Sieber, Janet.

4) Dittersdorf Selbstbiogr. S. 238 f.
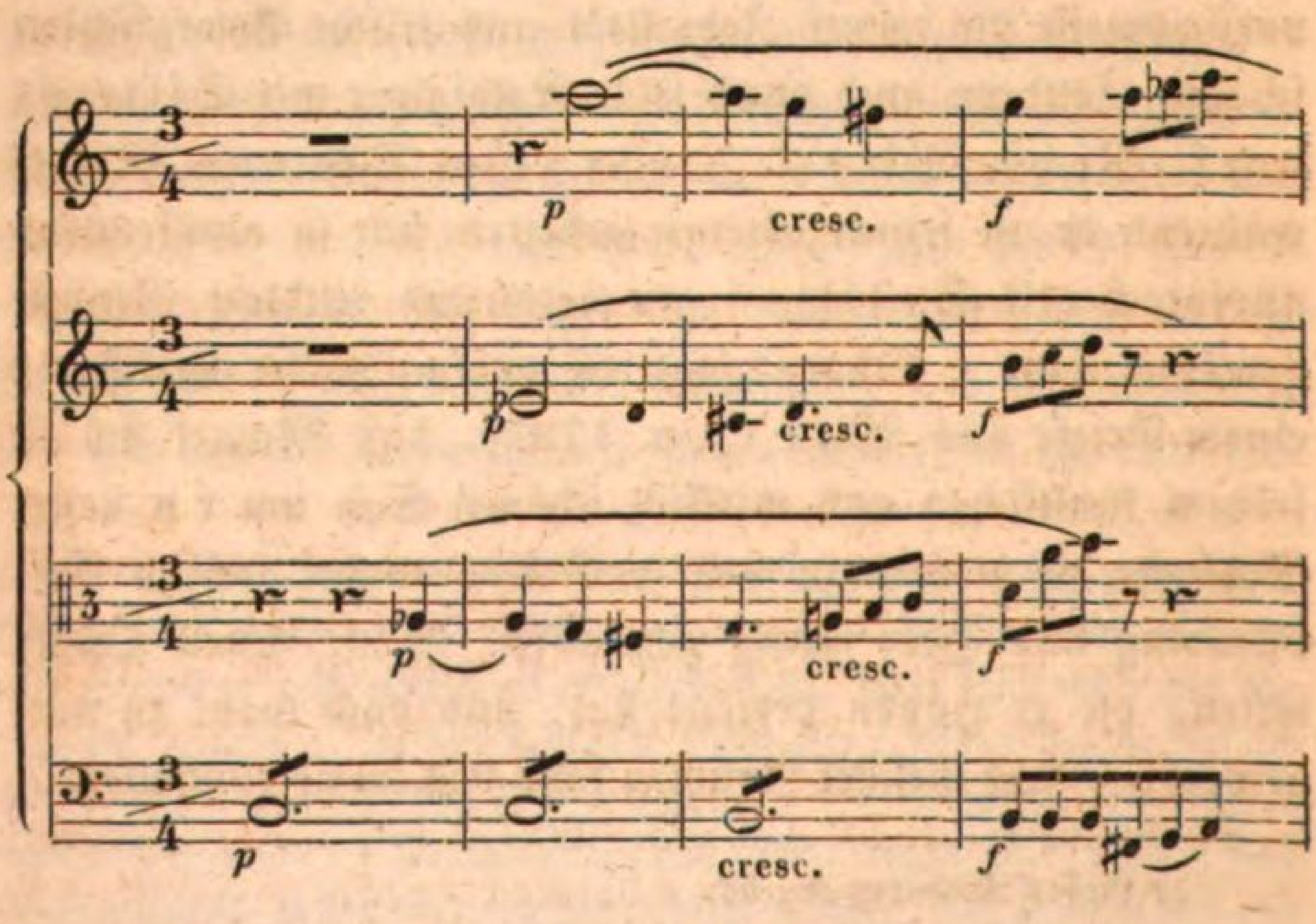
nem Urtheil größten deutschen Dichter seiner Zeit. Wie fremdartig auch der Gegenwart, welche in Mozart vor allem die Sicherheit und Klarheit der Form, die Reinheit einer die verschiedenartigsten Elemente verschmelzenden und verklärenden Schönheit bewundert, der Vergleich mit Klopstock erscheinen mag, er ist deshalb interessant weil er uns belehrt, daß die Zeitgenossen in seinen Compositionen ganz vorzugsweise durch Größe und Erhabenheit, Kraft und Kühnheit im Ausdruck, welche sie selbst den Kunstgenossen schwierig und dunkel erscheinen ließen, in Staunen gesetzt wurden. Auch steht dieser Ausspruch nicht vereinzelt da, Leopold Mozart pflegte ebenfalls zu sagen, sein Sohn sei in der Tonkunst was Klopstock unter den Dichtern sei[5], offenbar weil ihm Klopstock das Muster des Tiefen und Großartigen war[6]. Von dieser Seite aber faßte das große Publicum die neue Erscheinung nicht auf, da es nicht allein in Haydns Quartetts vorzugsweise die heitere Jovialität und frische Beweglichkeit schätzte, sondern auch durch seine Nachfolger wie Dittersdorf, Pichl, Pleyel — über dessen Quartetts Mozart während er an seinen eigenen arbeitete sich so anerkennend aussprach (III S. 301) — an bedeutend leichtere Genüsse gewöhnt war. „Schade" sagt ein wohlwollender Kritiker in einem Briefe aus Wien (Jan. 1787) „daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten"[7].

5) Nissen Nachtrag S. 62.
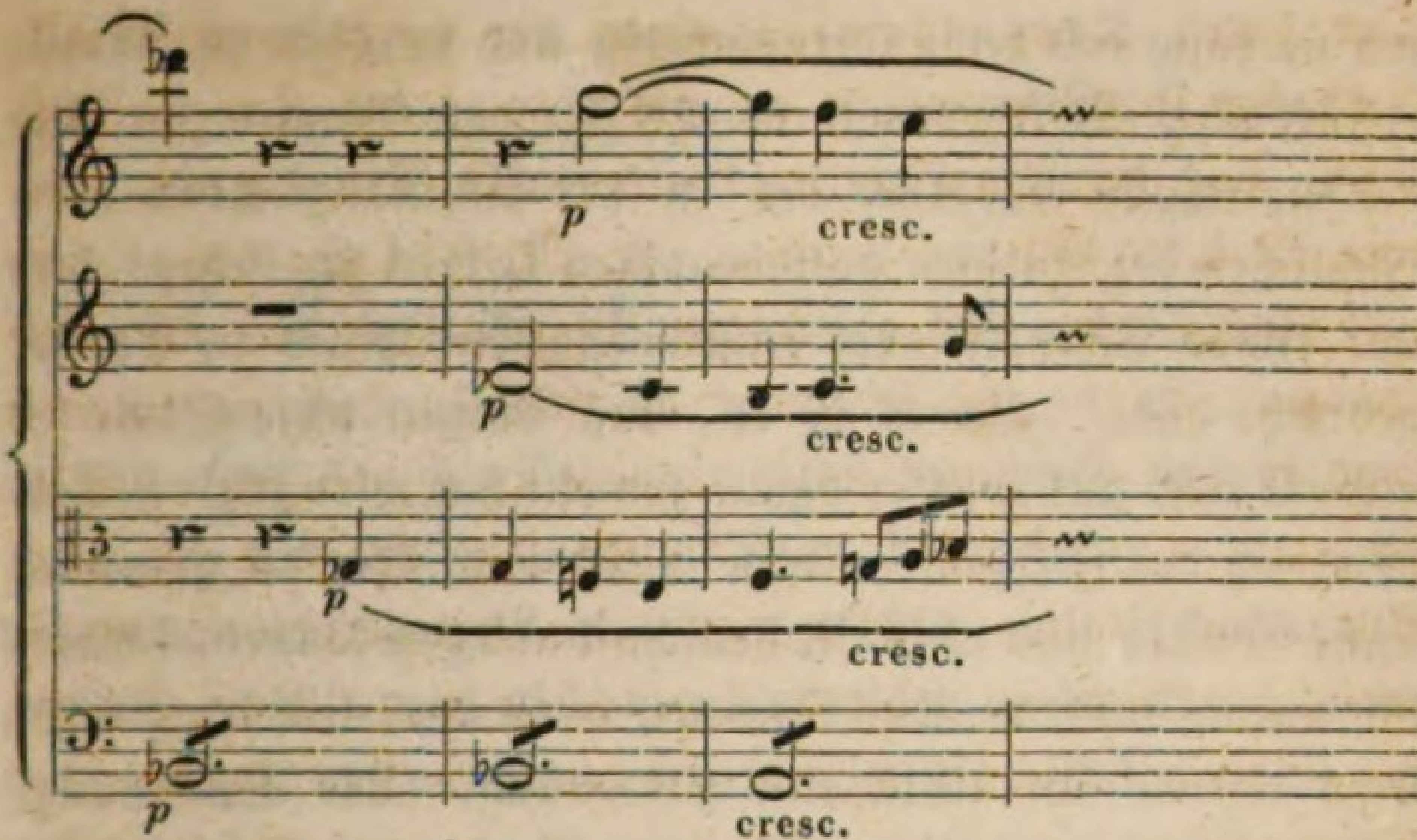
6) Haydn mit Gellert zu vergleichen — das will uns freilich wo möglich noch weniger einleuchten.

7) Cramer Magazin der Musik II S. 1273 f.

Der Fürst Krazalkoviz, einer der vornehmen Musikliebhaber in Wien welche damals ihre eigene Kapelle hielten[8], ließ sich die Quartetts als etwas Neues vorspielen, wie Mozarts Wittwe berichtet (A. M. Z. I S. 855), und rief einmal über das andere den Musikern zu daß sie falsch spielten; da sie ihn jedesmal überzeugten daß sie spielten was in den Stimmen stand, wurde er so wüthend daß er sie zerriß — aber Gyrowetz Symphonien behagten ihm sehr. Auch aus Italien schickte man dem Verleger die Stimmen zurück, weil sie zu fehlerhaft gestochen seien. Daß Sarti in einer leidenschaftlichen Kritik nachzuweisen suchte, der Componist dieser Quartetts habe durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik zu Stande gebracht, ist schon erwähnt (III S. 305). Einen Hauptgrund dafür gab die vielberufene Einleitung des C-dur Quartetts ab



8) Gyrowetz Selbstbiogr. S. 11 f. Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 77 f.
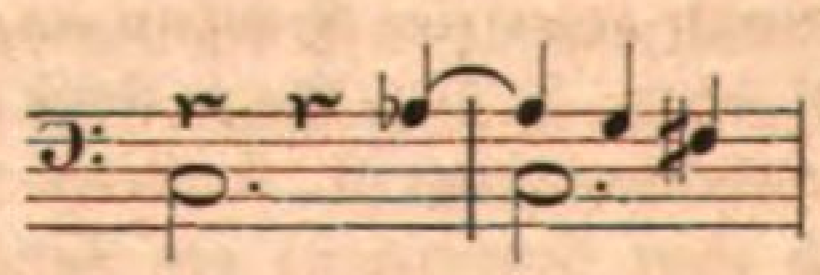


deren schroffe Härten auch das schon vorbereitete Ohr empfindlich berühren. Ihre grammatische Rechtfertigung ist wiederholt in gelehrten Analysen gegeben [9]. Haydn sagte, wie erzählt wird (Cäcilia XIV S. 2 ff.), bei einem Streit über diese Stelle, da Mozart sie so geschrieben habe, werde er auch seine Gründe gehabt haben sie so und nicht anders zu schreiben; man hat daraus bald geschlossen, daß er diese Gründe als gültig anerkannt habe, bald daß er für seine Person nicht damit einverstanden gewesen sei. Und während Oulibicheff (II S. 254 ff.) diese Stelle mit Fétis corrigirt [10]
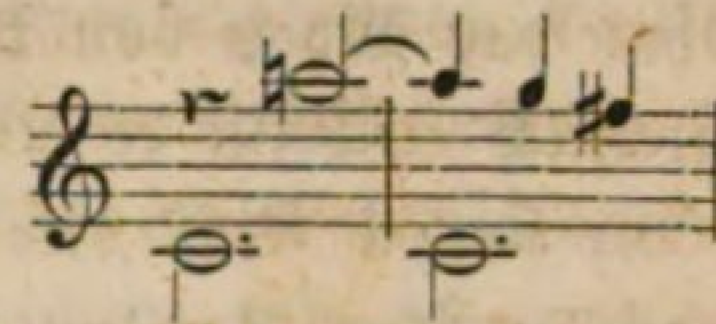
9) Fétis griff diese Einleitung in der revue musicale V p. 601 ff. heftig an, und vertheidigte gegen eine Rechtfertigung Pernes (ebend. VI p. 25 ff.) seine Ansicht (eb. p. 32 ff.). Gegen Fétis erklärte sich in einer ausführlichen Analyse ebenso lebhaft C. A. Leduc (A. M. Z. XXXII S. 117 ff.) und nach einer Erwiederung von Fétis (rev. mus. VIII p. 821) von Neuem (A. M. Z. XXXIII S. 81 ff. 101 ff.), ebenso auch C. M. Balthasar (A. M. Z. XXXIII S. 493 ff.). Darauf unterwarf G. Weber die Stelle einer genauen Untersuchung (Cäcilia XIV S. 1 ff. 122 ff.), und bekannte schließlich daß sein Gehör sich bei Anklängen wie diese nicht behaglich finde.

10) Fétis war auf die Vermuthung gekommen, nur durch einen
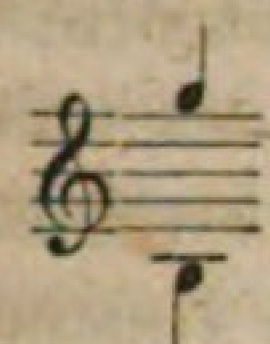
um sie dann erst bewundernswürdig und erhaben zu finden, erklärt Lenz (Beethoven II S. 78 ff.) daß Mozart „der liebenswürdigste Ausdruck des in der Unzulänglichkeit alles Endlichen begründeten nothwendigen Uebels der Lehre" hier nur etwas Pikantes aber keineswegs Anstößiges zu Stande gebracht habe. Gewiß ist es, daß Mozart diese Stelle so gewollt hat, und was er damit gewollt hat wird für die Empfindung des Zuhörers, sollte er sich auch über die grammatische Construction nicht Rechenschaft ablegen können, schwerlich unklar bleiben. Das Quartett in C-dur, das letzte dieser sechs ersten, hat allein eine Einleitung. Die Stimmung, welche sich in demselben ausspricht, ist eine edle, männliche, von allem Niederen abgeklärte Heiterkeit, die sich im Andante zu einer wunderbaren fast überirdischen Reinheit und Klarheit erhebt; eine Heiterkeit, welche im Leben wie in der Kunst nur als das Resultat vorangegangener Schmerzen und Kämpfe erscheint. So wie diese in einzelnen scharfen Accenten des ersten und zweiten Satzes, im schmerzlich ringenden Trio des Menuett, in dem wunderschönen tief ernsten Motiv, das im Finale so überraschend erst in Es-, dann in As-dur eintritt, noch vernehmbar nachklingen, so treten sie in der Einleitung in den Vordergrund als die Elemente, aus welchen jene Klarheit und Heiterkeit errungen wird. Den Gegensatz des Trüben, Gedrückten



Druckfehler trete die erste Geige auf dem zweiten statt auf dem dritten Viertel des zweiten Takts ein; sie wird durch Mozarts Handschrift, auch in seinem thematischen Verzeichniß, als irrig erwiesen.

und des Hellen, Strebenden 

empfindet jeder unmittelbar; beide drängen nach einer

Lösung ; die Art, wie diese Gegensätze unmittelbar nebeneinander gestellt sind, der Kampf in dem sie stehen auf mannigfache Weise verschärft wird, ist außerordentlich aber in seiner Herbigkeit vollkommen gerechtfertigt. Nicht auf einen Anlauf aber wird das Ziel errungen; kaum scheint die volle Klarheit erreicht, so ziehen sich mit dem Eintritt des b wieder düstere Wolken zusammen, der Kampf beginnt von Neuem, langsam und mit Mühe wird die Ruhe gewonnen, welche ganz frei zu athmen und heiter sich zu regen gestattet[11].

Es werden wohl nur seltene Einzelnheiten sein, über welche gegenwärtig das Urtheil in ähnlicher Weise zweifelhaft lautet, auch wird man im Allgemeinen heutzutage schwerlich „ein Stück für Mozartsch halten besonders wenn ein kühner Uebergang den andern drängt“[12]. Man ist ge-

11) Im Quintett in G-moll geht dem letzten Satz noch eine besondere Einleitung voran, um nach der schmerzlichen Stimmung der ersten Sätze den ausgelassenen Jubel desselben nicht als etwas Zufälliges, sondern als eine aus dem Vorhergehenden resultirende Stimmung ausdrücklich zu bezeichnen; dies Adagio $^{3}/_{4}$ ist daher ein für den Zusammenhang des Ganzen sehr wesentlicher Satz. — Bei Beethoven erfüllt, um vom Quartett in C-dur nichts zu sagen, die Einleitung der Symphonie in B-dur ganz denselben Zweck. Sowohl die Heiterkeit und Klarheit, welche in dieser Symphonie herrscht, als auch die momentanen starken Accente leidenschaftlicher Empfindung finden ihre Begründung in der Einleitung, in welcher das Gewitter grollend abzieht, wodurch die Atmosphäre erfrischt und geklärt ist.

12) A. M. Z. III S. 350.

wöhnt das Maaß von Beethoven zu entnehmen und kaum begreiflich erscheint es uns, wenn ein Zeitgenosse Mozarts — der freilich selbst bekennt (Briefe S. 109), daß er kein schwärmerischer Anhänger von Mozart und der deutschgelehrten Musiker sei möge wohl auch daher kommen, daß er zu einer Zeit gelebt habe, wo man nichts als italiänische Opern und Musiker jeder Art gehört habe — der Stuttgarter Hofmusicus Schaul ausruft:[13] „Welch ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachlichen, nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden, mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt, worin sich der Geist mit Vergnügen der süßen Schwermuth überläßt, die ihm auch von ferne von jenen anmuthigen Gegenden noch süße Erquickung gewährt"[14].

---

13) Joh. Bapt. Schaul Briefe über den Geschmack in der Musik (Karlsr. 1809 eine Umarbeitung seiner 1806 erschienenen Conversazioni istrultive) S. 8, der dort das Bekenntniß ablegt: „Ja, ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dädalus [Mozart], der so große, undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken."

14) Lud. Boccherini, geb. in Lucca 1740, erhielt seine Erziehung in Lucca und Rom und bildete sich zu einem ausgezeichneten Violoncellspieler aus; nach mehreren Reisen nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in Madrid, wo er 1805 in ungünstigen Verhältnissen starb. Er schrieb eine außerordentliche Zahl von Trios, Quartetts, Quintetts für Saiteninstrumente, von denen die ersten 1772 erschienen, welche jetzt in Deutschland wenig bekannt sind. Nägeli sagt von ihm (Vorles. S. 154): „Nicht tief, aber auch nicht arm an Ideen; der Bogeninstrumente, auch des Violoncells, Kenner und Meister, gewann er mit seinen Compositionen für dieselben um so mehr Einfluß, als sie, in einer mit Gewandtheit durchgeführten Mischung von Homophonie und Polyphonie, für die Kunst-

Was man den verschiedenen Beurtheilungen und Vergleichungen gegenüber mit voller Sicherheit behaupten darf ist, daß diese Quartetts Mozarts künstlerische Natur und Meisterschaft klar und voll aussprechen, wie sich dies von einem Werke erwarten läßt, an welches er seine beste Kraft setzte um etwas zu leisten das ihm und seinem Meister Haydn Ehre machen sollte. Die Form war durch Haydn in allen wesentlichen Punkten bereits bestimmt ausgebildet: es ist die schon charakterisirte Sonatenform, nur daß der Menuett, in dieser Gestaltung Haydns Schöpfung, regelmäßig zwischen den drei Hauptsätzen eingeschaltet worden war. Mozart übernahm, wie wir es auch schon bei den Klaviercompositionen sahen, die allgemeinen Grundzüge dieser Form, ohne das Bedürfniß zu fühlen sie im Wesentlichen zu verändern oder gar zu verlassen. Indem er einem tiefbegründeten Zuge seiner Natur folgte verzichtete er auf die Beweglichkeit und Leichtigkeit, mit welcher Haydn in einem freien Spiel, das dem oberflächlichen Blick als Willkühr erscheinen konnte, diese Formen behandelte, faßte auch hier vielmehr das Gesetzmäßige jener Formen auf und bildete die einzelnen Elemente des ganzen Gebildes fester und bestimmter aus. Da er nicht auf eine äußerliche Regel ausging, wie sie später aus seinen Werken abstrahirt worden ist, sondern durch seine künstlerische Anlage auf das Bildungsgesetz hingeführt wurde, so war der freieste Ausdruck der Individualität durch diese schärfere Begrenzung in keiner Weise gehemmt. Wenn man ganz absieht von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der technisch-musikalischen Ausführung, welche bei näherer Prüfung jedem klar vorliegen, von dem charakteristischen

---

gelehrten nicht zu gemein, für die Dilettanten nicht zu gelehrt waren, und, äußerst instrumentengemäß, frisch und voll klangen."

Ausdruck der verschiedensten Empfindungen, welcher den Zeitgenossen anfangs oft übertrieben erschien, und im Allgemeinen von Mozarts Quartetts den Haydnschen gegenüber urtheilt, daß sie bedeutender und tiefer im Ausdruck der Stimmung, von reinerer, edlerer Schönheit und größeren Zügen in der Formbildung sind[15], so spricht man damit ja nur die eigenthümlichen Züge von Mozarts künstlerischer Individualität aus. Eine solche summarische Gegenüberstellung der beiden Meister erscheint leicht als Ueber- oder Unterschätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung Jedem sein volles Recht widerfahren lassen und die freudige Bewunderung beider, grade weil sie so sind wie sie sind, rechtfertigen kann. Zwei Umstände sind auch hier nicht außer Acht zu lassen. Eine kleine Zahl Mozartscher Quartetts steht der langen Reihe Haydnscher gegenüber. Es hält nicht schwer für alles was man an Mozart Rühmenswerthes hervorheben kann bei Haydn ebenfalls die vollgültigsten Zeugnisse nachzuweisen; hier kommt es darauf an, daß gewisse Eigenthümlichkeiten, welche Haydn keineswegs fremd geblieben sind, bei Mozart als die herrschenden Grundzüge erscheinen. Ferner ist zu erwägen daß, obgleich Haydn den Jahren nach viel älter ist und man ihn deshalb auch gewöhnlich in seinen künstlerischen Leistungen schlechthin als den Vorgänger Mozarts betrachtet, doch die Mehrzahl seiner Compositionen, welche jetzt noch allgemein bekannt sind und auf welche das Urtheil über ihn sich wesentlich gründet, aus der Zeit herrühren, in welcher Mozart in Wien thätig und nicht ohne bedeutenden Einfluß auf Haydn war. Diese Gegenseitigkeit der Einwirkung, welche

15) Vgl. Musik. Briefe von einem Wohlbekannten II S. 40 ff.

beide große Künstler so neidlos anerkannten, darf bei ihrer Beurtheilung nicht außer Acht gelassen werden.

Das Saitenquartett bot für die Ausbildung der Instrumentalmusik, sowohl was den freien Ausdruck der Stimmung als die feine Entwickelung der technischen Gestaltung anlangt, die günstigsten Bedingungen, es gab der Bewegung nach allen Seiten hin freien Spielraum und setzte ihr zugleich in der Natur begründete feste Schranken. Jedes der vier combinirten Instrumente gab durch Ton, Umfang und Spielweise der melodischen Gestaltung die größte Freiheit; vor dem Klavier gewähren sie den außerordentlichen Vorzug daß sie den Ton halten und tragen, eigentlich gesangmäßig vortragen können, ohne in Rücksicht auf rasche Beweglichkeit demselben nachzustehen, wenn sich diese gleich verschieden äußert. In ihrer Verbindung erfüllen sie stets die Erfordernisse einer vollständigen Harmonie und übertreffen durch größere Fülle und Freiheit noch den Vorzug, welchen das Klavier als einzelnes Instrument in dieser Beziehung hat. Das Quartett ist also sowohl für die homophone als polyphone Schreibart dem Klavier durch größere Freiheit der Bewegung, welche zahllose Vortheile in sich schließt, und durch vollkommnere Tonbildung überlegen. Dazu kommt noch der große Vorzug, daß nicht allein Violine, Bratsche und Violoncell dem Charakter des Tons nach wesentlich von einander verschieden sind, sondern auch die einzelnen Instrumente in den verschiedenen Tonlagen ihre charakteristische Tonfärbung haben, wodurch ebensowohl die Deutlichkeit erheblich gefördert als die Fähigkeit des individuellen Ausdrucks außerordentlich gesteigert wird. Alle diese verschiedenen Klangfarben erschienen aber doch nur als Nuancen eines in der Natur der Saiteninstrumente begründeten Toncharakters; und so zeigen uns schon die materiellen Klang-

elemente des Saitenquartetts eine festgeschlossene Einheit, innerhalb deren den einzelnen Kräften freier Spielraum individueller Bewegung gegeben ist[16]. Daß eine gleichmäßig fortgeschrittene Sicherheit der technischen Ausführung bei jedem dieser Instrumente vorausgesetzt wird, an jeden Spieler ziemlich gleiche Anforderungen gestellt werden versteht sich von selbst. Namentlich zeigt sich dies in der Behandlung des Violoncells. Nicht allein hinsichtlich der Fertigkeit, welche demselben zugemuthet wird, steht es den übrigen vollkommen gleich, der vielseitige Charakter des herrlichen Instruments wird in seinen verschiedenen Nuancen zur Geltung gebracht und dasselbe aus der beschränkten Stellung des Grundbasses zu vollständiger Selbständigkeit erhoben.

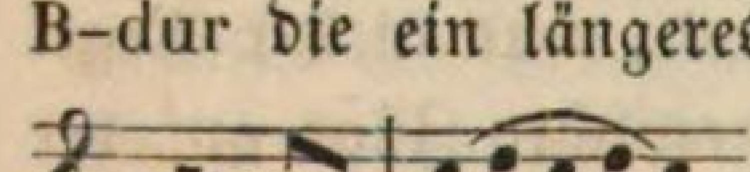
Der oft ausgesprochene Vergleich des Quartetts mit einer Unterhaltung, welche vier geistvolle Personen mit einander führen[17], hat allerdings etwas Treffendes, wenn man

16) Der Anfang des Andantes im Es-dur Quartett (4) genügt um zu zeigen, wie schon durch die Verschiedenheit der Stimmlage ein völlig verschiedener Ausdruck hervorzubringen ist. Welchen Werth aber Mozart auf die Einheit des natürlichen schönen Tonklangs der Saiteninstrumente legte, geht auch daraus hervor, daß er das Reizmittel durch Veränderung desselben zu wirken fast nie gebrauchte. Das Pizzicato kommt nur dreimal — im Trio des D-moll Quartetts, des C-dur Quintetts, und des Clarinettquintetts — vor, jedesmal als die einfachste, leichteste Begleitung einer zarten Melodie. Auch gewisse Baßgänge durch Pizzicato hervorzuheben liebt er nicht; nur im zweiten Adagio des G-moll Quintetts und im ersten Satz des Hornquintetts findet es sich. Ebenso sind auch die früher häufig angewendeten Sordinen nur im ersten Adagio des G-moll Quintetts und im Larghetto des Clarinettquintetts gebraucht. Gleiche Sparsamkeit dieser Mittel ist auch in den Orchestercompositionen wahrnehmbar.

17) Carpani (Le Haydine p. 96 f.) beruft sich auf einen Freund als Gewährsmann, sein Nachfolger [Beyle] (lettres sur Haydn p. 61 ff.) auf eine geistreiche Freundin, wonach sich auch ihre Ausführung etwas modificirt.

festhält daß die innere geistige Theilnahme und Mitwirkung der Einzelnen, welche im Gespräch zwar nicht nachläßt aber nur abwechselnd laut wird, hier als ein Continuirliches im Ton verkörpert werden muß. Es ist namentlich damit auf den Hauptpunkt hingewiesen daß im Quartett jede Stimme selbständig und ihrem Charakter gemäß sich bewege, sich aber soweit bescheide daß alle in ihrem Zusammenwirken ein in jedem Moment verständliches und übersichtliches Ganze hervorbringen; eine massenhafte Wirkung, in welcher das Individuum als solches verschwindet, ist hier ebensowenig am Ort als das einseitige Hervortreten einer einzelnen Stimme, welcher die übrigen sich unbedingt unterordnen. Auch hier, und hier ganz vorzüglich war es die Aufgabe die Elemente der homophonen Schreibart, welche auf freie Führung schöner und ausdrucksvoller Melodie gerichtet ist, und des in strengen und festen Formen arbeitenden polyphonen Stils zu einer neuen, geistig freien und lebendigen Schöpfung mit einander zu verschmelzen. Beide Richtungen machen sich geltend, aber nur selten und vorübergehend in ihrer Einseitigkeit. Auch wo die Melodie entschieden als solche hervortritt und die übrigen Stimmen ihr den Vorrang lassen, beschränken sich diese nicht leicht auf eine Begleitung, welche nur das harmonische Element repräsentirt, sondern wahren ihren eigenthümlichen Charakter in selbständiger Bewegung; die freie und geistreiche Führung des Basses und der Mittelstimmen einer herrschenden Melodie gegenüber gehört zu den sichersten Kennzeichen einer Meisterhand, und in der Regel beruhen auch die interessantesten harmonischen Züge auf der individuellen Charakteristik der Stimmführung. Wiederum treten auch die bestimmten contrapunktischen Formen in ihrer eigentlichen Strenge nur ausnahmsweise auf, wie im letzten Satz des ersten Quartetts in G-dur; denn die Hauptaufgabe ist

nun nicht ein Motiv in dieser oder jener bestimmten Form consequent zu bearbeiten, sondern mit demselben durch die verschiedenartigsten Combinationen, durch Zerlegen, Ausführen, Verbinden mit neuen contrastirenden Elementen, frei zu schalten und ihm neue und interessante Gesichtspunkte abzugewinnen. Da aber dieses freie Spiel ohne einen inneren nothwendigen Zusammenhang des Einzelnen nicht als ein künstlerisches gelten kann, so ergiebt sich daß die Gesetze, auf welchen jene strengen Formen beruhen, auch dieser freien Gestaltung zu Grunde liegen müssen, wie sie denn auch überall leicht zu erkennen sind. Auch die Unterhaltung, wie sehr sie sich auch von einem nach streng logischer Disposition ausgeführten Vortrag unterscheidet, folgt bei aller Freiheit, mit welcher sie bald eine Hauptvorstellung fallen läßt, bald einen Nebengedanken verfolgt, und scheinbar Fremdartiges durch Ideenassociation verbindet, im Ganzen wie im Einzelnen logischen Gesetzen. Eine ähnliche Freiheit in der Gruppirung und Durchbildung der einzelnen Motive, welche in der Einheit der künstlerischen Stimmung, in den Grundbedingungen der rhythmischen und harmonischen Structur wie der contrapunktischen Formen ihre naturgemäßen Schranken hat, finden wir auch im Quartett. Am auffallendsten tritt uns diese entgegen, wenn eine scheinbar unbedeutende Wendung aufgenommen, fixirt und durch interessante Entwickelung zu einem wesentlichen Element des Ganzen ausgebildet wird, wie im ersten Satz des dritten Quartetts in B-dur die ein längeres Motiv abschließende Figur
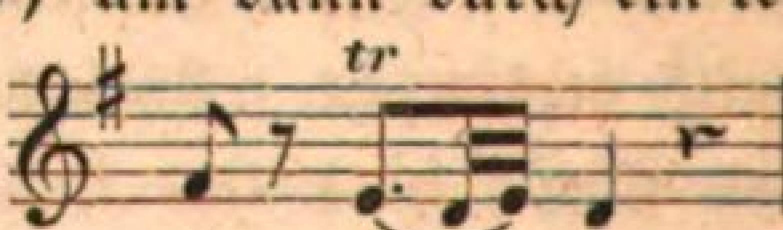


zunächst von den einzelnen Instrumenten wie im Scherz wiederholt, dann aber festgehalten wird und sich nun als der fruchttragende Keim erweist, aus

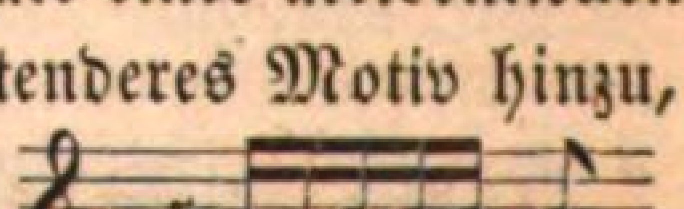
welchem verschiedene Bildungen in freier Entwickelung hervorgehen.
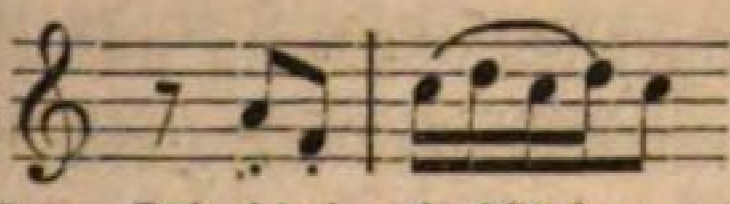
Es ist unverkennbar daß Mozart, indem er diese sechs Quartetts zusammen veröffentlichte, dieselben zwar nicht als ein Ganzes, das sich in allen seinen Theilen nothwendig gegenseitig bedingt, betrachtet wissen wollte, aber doch mit Absicht die Vielseitigkeit, welcher diese Gattung der Musik im Ausdruck der Stimmung und der technischen Behandlung fähig ist, zur Geltung zu bringen suchte[18]. Nicht allein jedes Quartett ist ein in sich abgeschlossnes Ganze von sehr bestimmt ausgesprochnem Charakter, sondern in der Anlage und Ausführung der einzelnen ist eine offenbar beabsichtigte Mannigfaltigkeit wahrzunehmen. Das läßt sich, wenn man die Quartetts sowohl als die einzelnen Sätze einander vergleichend gegenüberstellt, bestimmt nachweisen. Das erste Quartett in G-dur und das vierte in Es-dur haben eine gewisse Verwandtschaft in der Grundstimmung, welche in beiden ernst und gehalten ist, aber wie verschieden ist der Ausdruck thatkräftiger Entschlossenheit im ersten von dem einer mehr beschaulichen Zurückgezogenheit im vierten; eine Verschiedenheit, die sich am schärfsten in den Andantes beider Quartetts ausspricht. Auch das dritte Quartett in B-dur und das fünfte in A-dur haben einen im Allgemeinen verwandten Charakter von Heiterkeit, allein die Grundstimmung ist wiederum beidemal in durchaus verschiedener Weise individualisirt. Ganz für sich stehen das zweite Quartett in D-moll und das sechste in C-dur, jenes durch den tief ergreifenden Ausdruck schmerzlich wehmüthiger Stimmung,

18) Leop. Mozart fand die drei letzten Quartetts, wie er seiner Tochter schrieb, „zwar ein bischen leichter als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt“ (III S. 266 f.).

dieses durch die Verklärung eines höheren Friedens, welchen ein edles Gemüth durch Kampf und Entsagung erringt.]
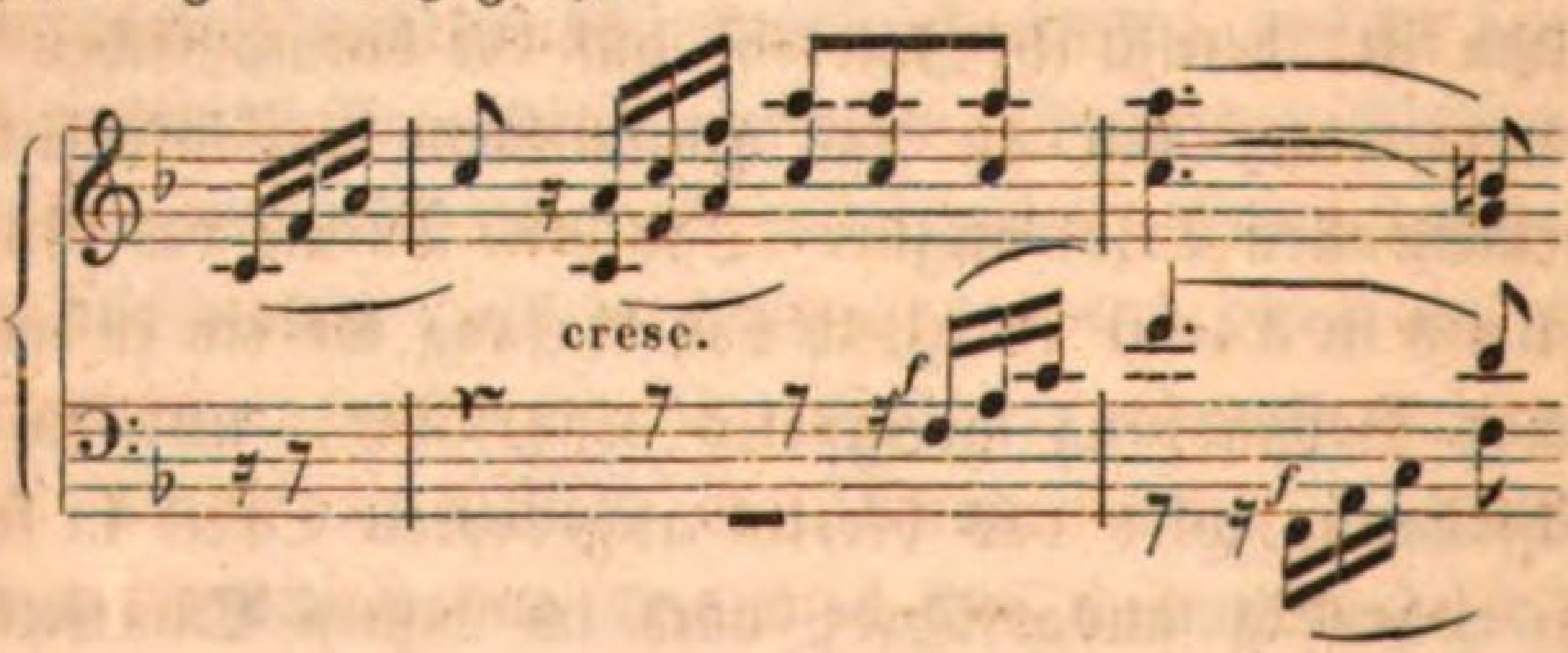
Gleicher Reichthum der Charakteristik und technischen Ausführung offenbart sich, wenn man die einzelen Sätze vergleicht. Das Grundschema des ersten Satzes ist das bekannte, und hier fällt der Schwerpunkt ganz entschieden in die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils, in welcher wir nicht einen Uebergang zur Wiederholung sondern die lebendige Durchbildung der zu einer solchen Entwickelung geeigneten Motive finden, die sich daher auch schon der Ausdehnung nach als ein Haupttheil ankündigt. Diese Durchführung aber ist jedesmal in ganz eigenthümlicher Weise angelegt. In den beiden ersten Quartetts ist das Hauptmotiv des ersten Theils der Durchführung zu Grunde gelegt und mit dem den ersten Theil abschließenden Nebenmotiv combinirt, aber die Ausführung ist durchaus verschieden. Im G-dur Quartett wird das erste Motiv verlängert, zu einer passagenartigen Figur ausgesponnen, welche hin und her gewendet und durch das zweite Motiv zum Abschluß gebracht, von Neuem aufgenommen aber bald wieder auf dieselbe Weise abgeschlossen wird, um dann durch ein leichtes Spiel mit dem Schlußtakt 

ins Thema zurückzuleiten. Im D-moll Quartett dagegen wird von dem breiten Thema nur das erste charakteristische Glied als Motiv verkürzt durchgearbeitet; und als jenes leichtere Nebenmotiv hinzutritt, wird dieses zwar selbständig vorgenommen, aber um den Charakter desselben als eines accidentiellen zu wahren gesellt sich ein neues bedeutenderes Motiv hinzu, welches von jener Sextolenfigur 
umspielt wird. Der erste Theil des dritten Quartetts in

B-dur hat kein in der gewohnten Weise scharf ausgeprägtes zweites Thema; der zweite Theil holt dies gewissermaßen nach und führt gleich anfangs eine neue vollständig ausgebildete Melodie ein, welche zu dem Hauptthema des ersten Theils ein Gegenstück bildet, und schließt daran wiederum ein leichtes Spiel mit einer ähnlichen verbindenden Figur  in welches das analoge, schon angeführte Motiv des ersten Theils  eingreift, und den Rückgang zum ersten Theil herbeiführt; diese eigenthümliche Structur des Satzes hat veranlaßt daß nicht allein der zweite Theil wiederholt wird, sondern noch ein dritter Theil hinzukommt, der über die Bedeutung und den Umfang einer bloß abschließenden Coda hinausgehend, die Hauptmotive von Neuem aufnimmt und in selbständiger Weise zum Schluß führt. Im Es-dur Quartett, wo die Durchführung knapper gehalten ist, beruht ihr Interesse auf der harmonischen Behandlung einer sich an das Hauptthema anschließenden, ausdrucksvollen Triolenfigur. Das erste Thema des fünften Quartetts in A-dur ist gleich von Anfang als ein zu imitatorischer Behandlung geeignetes eingeführt, und in der Durchführung wird das bereits angedeutete Spiel in freier Weise lebendig ausgeführt; auch im letzten Quartett in C-dur ist die Behandlung des Hauptthemas, wie sie in der Durchführung vorliegt, schon vorher angedeutet, wird aber durch die harmonische und contrapunktische Kunst in einer Weise gesteigert, daß sich hier erst offenbart, welche Tiefe und Bedeutung das anfangs so bescheiden auftretende Thema in sich birgt, das noch zuletzt in der mächtig gesteigerten Coda den reizendsten Schluß herbeiführt. Es würde zu weit

führen, wohl auch überflüssig sein, in ähnlicher Weise nachzuweisen, wie sonst noch im Bau dieser Sätze, in der Bildung der Hauptmotive und der verbindenden Glieder, Reichthum der Erfindung und Freiheit in der Technik einander die Hand bieten.

Was sich von den langsamen Sätzen anderer Instrumentalcompositionen Mozarts rühmen läßt, das gilt auch in vollem Maaß von diesen Quartetts, es sind die reichsten Früchte inniger Empfindung und sicherer Meisterschaft. Mag man sie untereinander vergleichen oder nach der Stellung welche jeder in seinem Quartett einnimmt prüfen, immer wird man die Schönheit, Wahrheit und Mannigfaltigkeit im Ausdruck reiner und einfacher Empfindungen bewundern müssen. Mit feinem Gefühl ist in dem wehmüthigen D-moll Quartett das tröstende Andante zwar leicht gehalten, aber so daß der Charakter der Sehnsucht sowohl in der bedeutsamen sich aufschwingenden Figur,



welche nicht etwa als eine flüchtige Passage angesehen werden darf, so wie in der Neigung in die Molltonarten auszuweichen deutlich ausgesprochen wird. Einen vollkommenen Gegensatz dazu bildet das Andante des vierten Quartetts in Es-dur, das in unausgesetzter harmonischer Bewegung es nur zu Ansätzen prägnanter Melodienbildung bringt, und dadurch den Eindruck einer in sich zurückgezogenen, mit Mühe aus dem Sinnen sich aufraffenden Stimmung in eigenthüm-

licher Weise ausdrückt. Die Krone aber durch Schönheit und Feinheit der Form wie durch Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks ist das Andante des letzten Quartetts in C-dur; es gehört zu jenen wunderbaren Gebilden der Kunst, in welchen nur soviel von irdischem Stoff erscheint als nöthig ist um auf menschliche Sinne zu wirken, welche uns in eine Region seligen Friedens erheben, wo auch die Erinnerung an Schmerz und Leidenschaft zur Verklärung wird.

Charakteristisch für Mozarts Richtung der Haydnschen gegenüber sind die Menuetts. Die unverwüstliche heitere Laune, die Lust an überraschenden lustigen Wendungen, übermüthigen und neckischen Einfällen, welche das Wesen der Haydnschen Menuetts ausmachen, treten nur in vereinzelten Aeußerungen hervor; sie haben durchweg eine edlere Haltung, der es selbst an einer gewissen Würde nicht fehlt, Feinheit und Grazie sind die hervorragenden Charakterzüge, welche eine heitere Schalkhaftigkeit so wenig ausschließen als den Ausdruck kräftiger, auch schmerzlicher Empfindung. Wenn Haydns Menuett aus dem lustigen Volksleben hervorgegangen ist, so weist der Menuett Mozarts auf den guten Ton der gebildeten Gesellschaft hin, welche das richtige Maaß nicht in der Convention der Mode, sondern in der Bildung des Gemüths und Geistes zu finden weiß. Dem Charakter nach sind besonders ausgezeichnet der Menuett des D-moll Quartetts in seinem festen, Kühnheit und Trotz ausdrückenden Schritt und des C-dur Quartetts durch den frischen und kecken Muth. Fast allen gemeinsam ist eine feine Detailarbeit in der Stimmführung, welche das Interesse fortwährend gespannt und rege hält, und Eigenthümlichkeiten der rhythmischen Gliederungen zum Theil sehr frappanter Art. Dahin gehören Gruppen von zehn Takten neben achttaktigen so daß entweder 2 Takte vorgeschlagen werden,

wie im Menuett des ersten Quartetts, oder eingeschoben wie im Trio des B-dur Quartetts[19]. Complicirter ist die zehntaktige Gruppe im Menuett des D-moll Quartetts, weil sie fester zusammengewachsen ist, und ganz besonders der Rhythmus des Menuetts im vierten Quartett, wo die einzelnen, ungleichen Gruppen eigenthümlich verschränkt sind[20]. Charakteristisch ist für diese Sätze auch der scharfe Contrast zwischen Menuett und Trio, wie im ersten und letzten das fast herb leidenschaftliche Trio in Moll, und noch auffallender im D-moll Quartett das leicht schimmernde Durtrio, das, wenn es weder kokett noch roh gespielt wird, wie ein Lächeln unter Thränen erscheint.

Auch die Finales sind bedeutender und schwungvoller als wir sie wohl in anderen Mozartschen Instrumentalcompositionen gefunden haben. Drei derselben sind in Rondoform — im B-, Es- und C-dur Quartett — rasche, leicht hinströmende Sätze reich an graziösen Motiven und interessanten Zügen der Bearbeitung und von einer Lustigkeit, welche hier nicht ohne Humor ist und mitunter durch Aeußerungen eines tiefen Gefühls überrascht, wie in jener schon erwähnten wunderbar ergreifenden Stelle im Finale des Quartetts in C-dur[21]. Der letzte Satz des G-dur Quartetts ist von sämmtlichen in der strengsten Form geschrieben und durch die Eleganz der contrapunktischen Arbeit höchst

---

19) Auch werden zwei Takte zur Erweiterung des Schlusses angesetzt, wie im Menuett des C-dur Quintetts.

20) Im Menuett des späteren Quartetts in F-dur (Part. 8) sind siebentaktige, im Trio fünftaktige Gruppen.

21) Bei den heiteren Stellen ist auch hier der deutsche Charakter sehr bestimmt ausgesprochen und auch in Melodiebildung und einzelnen Wendungen Anklänge an die Zauberflöte, ähnlich wie im letzten Satz des Klavierquartetts in G-moll, unverkennbar; so im letzten Satz des Quartetts in G-, Es-, C-dur, auch des Quintetts in G-moll.

interessant; das Finale des Quartetts in A-dur ist, obwohl in jeder Hinsicht freier und leichter, doch ebenfalls polyphon gehalten. Das D-moll Quartett wird durch Variationen beschlossen, deren sehr eigenthümliches und lang ausgesponnenes Thema die damals noch beliebte, rhythmisch und harmonisch scharf charakterisirte Form der Siciliana[22] hat. Diese Variationen sind ebenso anziehend durch die Anmuth und Feinheit der Form als durch die seltene Mischung von Wehmuth und Laune, welche diesem wunderbaren Quartett einen so eigenthümlichen Abschluß giebt, der eine gemischte Empfindung zurückläßt, die wohl an Humor streift, aber im Gefühl des Schmerzes noch zu viel Genuß findet um sich ganz über ihn zu erheben. Variationen bilden auch den Mittelsatz im A-dur Quartett, im Ganzen von ernsterem Charakter und sehr sorgfältiger Arbeit, die Vorläufer der Variationen in Haydns Kaiser- und Beethovens A-dur Quartett. Es bedarf kaum bemerkt zu werden daß diese Quartettvariationen Mozarts alle ähnlichen, früher erwähnten Compositionen der Art in Ausführung und Charakter weit übertreffen; es handelt sich hier nicht mehr um ein zierliches

---

22) Die Siciliana, Nachbildung eines Nationalgesanges, welche bald als eine Art langsamer Gique bald als dem Pastorale angehörig bezeichnet wird, ist im $^6/_8$ Takt und erhält ihren eigenthümlichen Rhythmus dadurch daß durchgehends das erste von drei Achteln punktirt ist; der Charakter ist weich und zärtlich. Eine Siciliana erscheint auch unter den Variationen einer Sonate für Klavier und Violine (S. 37, 3), einfacher und kürzer als die vorliegende, indem die Wendung nach F-dur ganz fehlt. Sehr ähnlich ist eine Siciliana in Glucks Ballet Don Juan (N. 2), bei deren Vergleichung der typische Charakter deutlich erhellt. Dem Rondo des Klaviertrios in G-dur (S. 41, 1) ist dieselbe Form zu Grunde gelegt, aber frei ausgeführt. In einer früheren Klaviersonate in F-dur (Oeuvr. III, 4) wie in dem Klavierconcert in A-dur (13) ist die Form der Siciliana für den langsamen Mittelsatz nach älterem Gebrauch angewandt.

Spiel mit Figuren, sondern um eine charakteristische Durchbildung neuer Motive, welche sich aus dem Thema ergeben.

Der Erfolg, welchen diese Quartetts, an die Mozart seine beste Kraft gesetzt hatte, beim Publicum fanden, mochte ihn schwerlich ermuntern sich in dieser Gattung weiter zu versuchen; es vergeht mehr als ein Jahr ehe wir ihn im August 1785 wieder mit einem Quartett beschäftigt finden. Ob eine äußere Veranlassung ihn dazu bestimmte ist nicht bekannt, wohl darf man aber in diesem Quartett in D-dur (Part. 10) einen Versuch sehen dem Geschmack des Publicums entgegenzukommen ohne der Würde des Quartettstils etwas zu vergeben. In der That steht dasselbe den früheren in keinem der wesentlichen Vorzüge nach; die technische Ausführung ist sorgfältig, fein und interessant, die Anlage breiter, in mancher Hinsicht auch freier, die Stimmung durchweg heiter und kräftig, so daß das sentimentale Element, welches in den ersten Quartetts vorwiegt und manche jener scharf gewürzten Detailzüge hervorgerufen hat, hier sehr zurücktritt. Der letzte Satz nähert sich wohl am meisten der humoristischen Laune Haydns, dessen Weise er auch darin entspricht, daß ein wie zum Scherz leicht hingeworfenes Motiv durch contrapunktische Bearbeitung zu einer Quelle von Einfällen und Wendungen der heitersten Laune wird, deren immer neu sprudelnde Kraft unerschöpflich scheint.

Indessen ist dies Quartett ohne unmittelbare Nachfolge geblieben; es scheint, als wenn es ebenfalls zunächst keinen allgemeinen Beifall gefunden habe. „Eine kleine Nachtmusik bestehend in einem Allegro, Menuett und Trio, Romance, Menuett und Trio, und Finale" für Quartett in G-dur, von Mozart unter dem 10 Aug. 1787 eingetragen (André Verz. 186) ohne Zweifel für eine bestimmte Gelegenheit componirt, ist

meines Wissens nicht gedruckt; ich habe sie weder gesehen noch sonst etwas Näheres darüber erfahren.

Bei seinem Aufenthalt in Berlin und Potsdam im Frühjahr 1789 war Mozart wiederholt zu den Kammermusiken des Königs Friedrich Wilhelm II gezogen worden, bei welchen dieser, ein Schüler Grazianis und Duports, sich als tüchtiger und eifriger Violoncellspieler betheiligte[23]. Er gab Mozart den Auftrag Quartetts für ihn zu componiren, wie er auch Haydn[24] und Boccherini[25] in ähnlicher Weise beschäftigte und mit königlicher Liberalität honorirte. Nach seiner Rückkehr in Wien machte sich dieser daran und vollendete im Juni desselben Jahres das erste der drei Quartetts, welche dem König von Preußen übersandt und dedicirt wurden, in D-dur (Part. 7); das zweite in B-dur (Part. 9) wurde im Mai, das dritte in F-dur (Part. 8) im Juni 1790 componirt —, aus den Briefen an Puchberg sehen wir, daß es eine Zeit der bittersten Noth und Sorge war, welche ihm die Arbeit an den Quartetts schwer machte (III S. 494). Davon merkt man nun den Quartetts allerdings nichts an, die leichter dahingleiten als die früher geschriebenen, wohl aber den Einfluß des fürstlichen Bestellers, dessen Lieblingsinstrument hier ganz entschieden in den Vordergrund tritt.

23) Der König spielte nicht allein in seinen Privatconcerten (Naumanns Leben S. 183), sondern auch in den Proben zu öffentlichen Aufführungen „mit soviel Feuer und Fleiß, als ob er dafür bezahlt würde", wie Naumann schreibt (Meißner Biogr. II S. 199 vgl. S. 212).

24) Die Haydnschen im Jahr 1787 für den König von Preußen geschriebenen Quartetts sind bekannt.

25) Boccherini bezog eine lange Reihe von Jahren eine ansehnliche Pension von Friedrich Wilhelm II, wofür er jährlich einige Quartetts und Quintetts einzusenden hatte, welche der König vor allen andern liebte und beständig spielte; Reichardt musik. Monatsschr. S. 17. mus. Ztg. 1805 S. 232.

Wenn das Violoncell in den ersten Quartetts vollkommen selbständig und mit aller Rücksicht auf die schönen Klangwirkungen seiner verschiedenen Tonlagen behandelt ist, so wird es hier zum Soloinstrument, dem namentlich die Melodie in hoher Tonlage mit Vorliebe übertragen ist. [Die nothwendige Folge ist daß die Bratsche sehr häufig die Baßstimme führt, was die gesammte Tonfärbung ändert, auch die Geigen streben nun mehr in die Höhe, um so mehr als die erste Violine mit dem Violoncell vielfach alternirt; dadurch wird der Ton im Ganzen heller und glänzender, büßt aber hie und da an markiger Kraft ein. Auch die sonstige Behandlung verräth, wohl nicht ohne Rücksicht auf den Geschmack des Königs, mehr ein Streben nach Klarheit und Eleganz als nach Tiefe und Wärme. Mozart besaß zu viel Geschmack und war zu sehr Musiker um in einem Quartett einer Solostimme die übrigen als begleitende unterzuordnen, wir finden auch, wenn gleich die erste Violine neben dem Violoncell hervortritt, die beiden übrigen Stimmen nicht bloß selbständig geführt, sondern reich und glänzend bedacht, allein der Charakter der Motive und ihre Bearbeitung ist mehr geschmackvoll und interessant als tief und bedeutend und geht hie und da auf ein geistreiches Spiel mit Figuren hinaus. Eigenthümlich ist es daß nur im B-dur Quartett, welches übrigens das am leichtesten gehaltene ist, das Hauptinteresse auf die Durchführung des ersten Satzes fällt, während in den Quartetts in D- und F-dur die letzten Sätze die bedeutendsten sind. Indem der Componist mit den tändelnden Motiven thematisch zu arbeiten anfängt, wird er warm und geht nun ernstlich aber mit der besten Laune ins Zeug, darüber wird auch das Soloinstrument vergessen und muß sich in Reihe und Glied mit den übrigen stellen — der Künstler ist da und denkt nicht mehr daran, daß er sich bei

Hofe präsentiren will, wo freilich Niemand verboten ist sich geistreich und liebenswürdig zu benehmen, aber stets vorausgesetzt wird daß er die hergebrachte Form dafür zu gebrauchen verstehe. Nicht minder bedeutsam ist es daß die Mittelsätze zwar nach Form und Klang sehr schön sind, aber bei Weitem nicht mit der Innigkeit und Tiefe den eigentlichen Kern der Stimmung, aus welchem das ganze Quartett hervorgegangen ist, aufschließen, wie das sonst der Fall ist. Am anziehendsten ist wohl das Allegretto des zweiten Quartetts in F-dur, aber dieses ist schon seiner ganzen Anlage und Haltung nach mehr leicht und anmuthig, und deshalb geeignet durch eine zierliche Ausführung und artige Pointen zu interessiren. Kurz diese Quartetts bewähren vollständig den ausgebildeten Formensinn, die sichere Meisterschaft und die frische Erfindung Mozarts, aber nicht die rücksichtslose Hingabe an das höchste Ideal der Kunst wie jene früheren, die er mit seinem Herzblut geschrieben hat[26].]
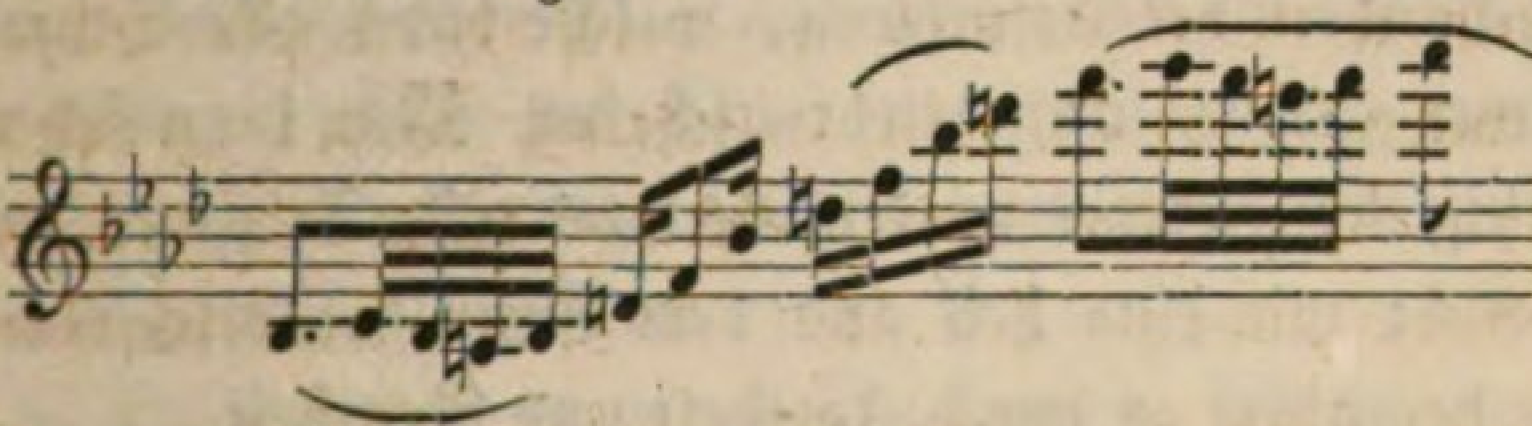
Seitdem das Saitenquartett zur völligen Ausbildung und allgemeinen Anerkennung gekommen war, traten die dürftiger ausgestatteten Duetts und Trios für Saiteninstrumente, welche früher keineswegs ungewöhnlich waren, begreiflicherweise sehr zurück. Wir haben schon gesehen, daß Mozart bei seinem Besuch in Salzburg im Jahre 1783 durch die Krankheit Mich. Haydns veranlaßt wurde zwei Duetts für Violine und Bratsche zu schreiben, und wie die eigenthümlichen Schwierigkeiten dieser Aufgabe ihm der Sporn zu einer vorzüglichen Leistung wurden (III S. 258 ff.). In Wien bot sich ihm 1788 eine nicht näher bekannte Gelegenheit ein Trio für Violine, Bratsche und Violoncello in

26) Ueber die von Mozart selbst fürs Quartett arrangirte Klavierfuge in C-moll und die derselben vorgesetzte Einleitung ist bereits (III S. 385 ff.) gesprochen worden.
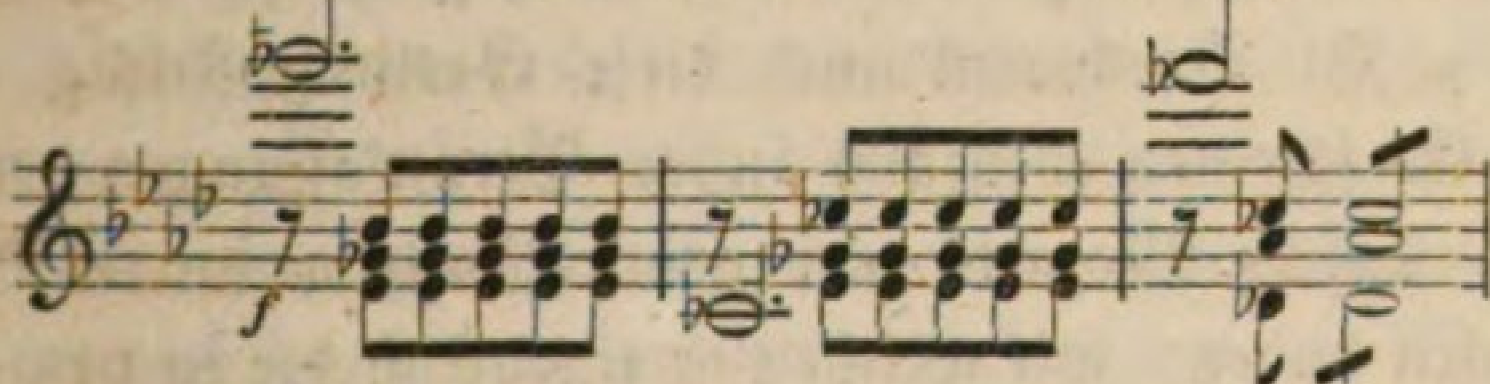
Es-dur zu componiren, das nach früherem Brauch aus sechs Sätzen besteht: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo[27]. Der Ausfall der einen Violine erhöht die Schwierigkeiten ein jederzeit reiches, durch vollen Klang und charakteristische Bewegung befriedigendes Musikstück zu schaffen, mehr als man denken sollte: der Erfindung und der Kunst des Componisten werden fortwährend schwer zu lösende Aufgaben gestellt. Zwar kann durch geschickte Verwendung der Mittel, Mischung der Klangfarben, Abwechslung in der Gruppirung der Instrumente hier sehr viel mehr erreicht werden als im Duett, allein die Hauptsache bleibt die Erfindung anziehender Motive, welche für den dreistimmigen Satz geeignet sind und die lebendige harmonische und contrapunktische Behandlung derselben; die freie Bewegung des Einzelnen muß für die geringere Kraft des Zusammenwirkens Ersatz bieten. Es ist leicht ersichtlich daß Mozart in den Schwierigkeiten der Arbeit nur einen neuen Reiz fand. Jeder dieser sechs Sätze ist breit angelegt, und mit der größten Sorgfalt und Liebe ausgeführt, so daß dieses Trio, welches ohne Frage zu den bewundernswürdigsten Arbeiten Mozarts gehört, ein wahres Kabinetsstück der Kammermusik ist. Drei tüchtige, einander völlig ebenbürtige Spieler werden vorausgesetzt, denn hier ist kein einzelner bevorzugt, vielmehr Sorge getragen daß Jeder indem er seine Pflicht thut sich in der geeigneten Weise geltend mache. Es gewährt ein großes Interesse im Einzelnen zu verfolgen, mit welcher Einsicht und Geschicklichkeit alle technischen Vortheile benutzt sind, deren jeder einen Impuls für eine glück-

27) Es ist unter dem 27 Sept. 1788 als Divertimento di sei pezzi von Mozart eingetragen; in Partitur gedruckt bei Heckel in Mannheim mit den beiden Violinduetts.

liche Erfindung zu geben scheint. Wie schön ist z. B. im Adagio der einfache Gang des Violoncells, mit welchem dasselbe beginnt  zu dem schwungvollen der Violine umgebildet



welchen später mit gesteigerter Wirkung auch Bratsche und Violoncell in der angemessenen Lage aufnehmen. Die Wirkung, welche in demselben Adagio die Sprünge der Violine



hervorbringen, ist wohl nur unter diesen Umständen zu erreichen. Und doch dienen alle Klangmittel nur der harmonischen und contrapunktischen Kunst, welche ein nicht nachlassendes reges Leben, das in jedem Moment interessirt und erfreuet, hervorzurufen weiß. Es läßt sich erwarten daß die Durchführung im ersten Satz mit besonderem Fleiß behandelt sei und in der That ist sie durch die frappante Modulation und die imitatorische Behandlung ein wahres Meisterstück. Ganz besondere Auszeichnung verdienen aber die Variationen. Schon das Thema, das etwas vom Volkslied hat, ist sehr anziehend und die verschiedene Behandlung bei der Wiederholung der beiden Theile erhöht diesen Reiz, sowie sie auch den Variationen eine eigenthümliche Abwechslung und Fülle giebt. Jede derselben ist mit sauberer Detailkunst ausgeführt und bietet ein ganz individuelles Charakter-

bild; von besonderer Art namentlich die letzte, in welcher die Bratsche zu einer sehr lebhaften Figur das Thema, auf seine einfachsten Hauptnoten, wie auf einen Grundriß zurückgeführt, als einen ernsten Cantus firmus durchführt. Das Ganze erhält aber seine wahre Bedeutung durch die Frische und Schönheit der Erfindung, welche durch alle Schwierigkeiten nur gehoben und belebt erscheint. Man kann sich nichts anmuthig Reizenderes denken als das erste Trio des zweiten Menuetts; wie eine hell aus dem Grün hervorschimmernde Blume bezaubert es durch Zartheit und Reinheit.

Von der Erweiterung der Mittel, welche das Quintett darbot, hat Haydn, der Duetts und Trios in nicht geringer Zahl schrieb, zufällig keinen Gebrauch gemacht[28], während Andere z. B. Boccherini auch diese Gattung fleißig cultivirten. Es scheinen ebenfalls äußere Veranlassungen gewesen zu sein, welche Mozarts vier große Saitenquintetts[29] hervorgerufen haben, mit welchen er eigentlich die in den ersten Quartetts eingeschlagene Bahn verfolgt. Zwei derselben wurden rasch hintereinander im Frühjahr 1787, nach der Rückkehr von Prag, die beiden letzten im December 1790 und April 1791 geschrieben, „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes" wie es in der Anzeige des Verlegers heißt[30].

---

28) Der Grund, welchen er dafür angab — gegen Andr. Romberg, wie Götze (N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 60) berichtet —, ist I S. 594 mitgetheilt.

29) Das erste Quintett in C-moll kommt hier nicht in Betracht als ein von Mozart selbst gemachtes Arrangement eines Octetts für Blasinstrumente, welches im nächsten Abschnitt besprochen werden wird.

30) Wiener Ztg. 18 Mai 1793 S. 1462. Die vier Quintetts sind

1 in C-dur, comp. 19 April 1787. André Verz. 185.

2 in G-moll, comp. 16 Mai 1787. Das Autograph war im Besitz des Dir. Frz Hauser in München.

Mozart hat stets die Bratschen verdoppelt[31] und nicht, wie Boccherini, die Violoncells, was auf die Klangfarbe wie auf die Structur der Musikstücke von wesentlichem Einfluß ist. Der scharf ausgeprägte Charakter des Violoncells sowohl in der Baß- als Tenorlage giebt, wenn dies Instrument verdoppelt wird, demselben leicht ein Uebergewicht, das durch den Reiz des Tons nur gefährlicher wird; die Vermehrung der weniger stark hervortretenden Mittelstimmen durch zwei Bratschen bietet für ein längeres Tonstück größere Freiheit und weiteren Spielraum. Wenn nun gleich das Hinzutreten des einen Instruments die Bedingungen größerer Wirkung dem Quartett gegenüber nicht in ähnlicher Weise hebt, wie das Fortbleiben desselben im Trio sie erschwert, so werden doch dadurch nicht unerhebliche Vortheile gewonnen, Vortheile mit welchen allerdings auch neue Schwierigkeiten Hand in Hand gehen. Denn so wie es einleuchtet daß durch den größeren Reichthum an Mitteln die Freiheit in der Melodienbildung wie in der Harmonienführung erleichtert wird, so legt er dem Componisten auch die Pflicht auf gleichmäßig alle Stimmen selbständig zu beschäftigen, was nicht geschehen kann ohne daß der ganze Plan des Werks darauf gerichtet ist. Eine Hauptaufgabe ist, sowohl der Klarheit und Deutlichkeit als der Charakteristik wegen, die Gruppirung der Stimmen wofür sich eine große Mannigfaltigkeit darbietet. Nicht allein entspricht der ersten Violine als Stimmführerin die erste Bratsche, sondern durch

---

3 in D-dur, comp. Dec. 1790.

4 in Es-dur, comp. 12 April 1791.

Sie sind, mit dem früheren in C-moll, in Partitur erschienen bei André in Offenbach, Simrock in Bonn, Heckel in Mannheim, Pleyel in Paris.

31) Ebenso auch in den unvollendeten Skizzen einer Reihe von Quintettsätzen (Beil. XXII, 48—56).

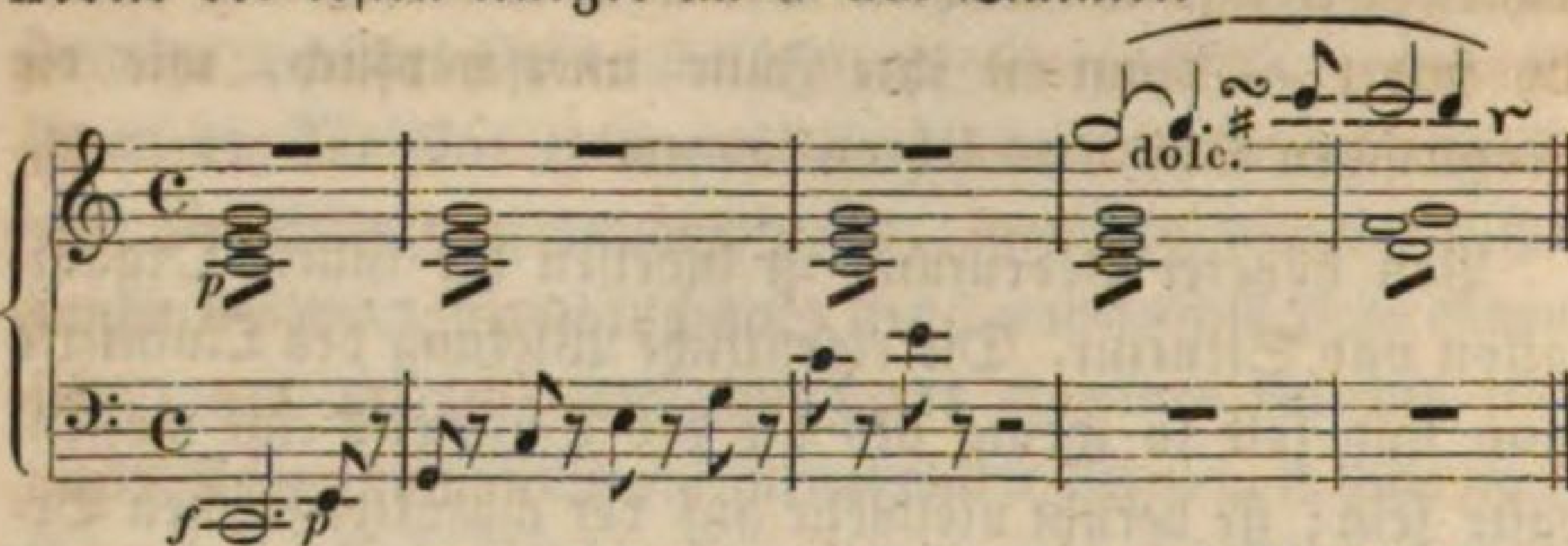
den Zutritt der zweiten Bratsche wird auch das Violoncell viel freier als im Quartett; es können also diese Stimmen bald zu zweien, bald alle drei zusammengestellt werden um ihnen die Melodie entweder abwechselnd oder in imitatorischer Verschlingung zu übertragen, was zu mannigfaltigen Combinationen Veranlassung giebt; namentlich geht daraus sehr natürlich eine Vertheilung der einzelnen Glieder eines Motivs unter verschiedene Instrumente hervor, welche einem Fragen und Antworten gleicht und die Lebhaftigkeit des gleichsam dramatischen Ausdrucks steigert. Außer diesem Hervorheben einzelner Stimmen vor den übrigen liegt es nahe zwei Abtheilungen einander gegenüberzustellen, indem die beiden Violinen von einer Bratsche, die beiden Bratschen vom Violoncell gestützt werden. Ganz besonders aber ist das von Haydn im Quartett zuerst mit so großem Erfolg angewandte Verstärkungsmittel zwei Stimmen in Octaven gehen zu lassen hier mit Leichtigkeit anzuwenden und die Wirkung wird um so größer sein, da die Harmonie dabei voller ausgeführt werden kann. Man hat meist freie Hand die beiden Geigen, oder auch — was im Klang sich sehr unterscheidet — Violine und Bratsche zusammengehen zu lassen; im Trio des Menuetts vom Es-dur Quintett ist dies dahin gesteigert, daß die erste Violine, nachdem sie eine Zeitlang mit der Bratsche in Octaven gegangen ist, zum Schluß die höhere Octave faßt, die zweite dazu die mittlere übernimmt und so in dreifacher Verstärkung die Melodie zu Ende geführt wird. Aber auch das Violoncell kann durch die Bratsche bequemer verstärkt werden als im Quartett; wie denn die meisten dieser Hülfsmittel im Quartett nicht geradezu unanwendbar sind, allein erst im Quintett vollen Raum und Freiheit finden. Vor allem kommt es freilich darauf an, daß sie nicht nach einem fertigen System einseitig oder in fester

Reihenfolge angewandt und abgenutzt werden, sondern zur rechten Zeit und am rechten Ort auch das treffende Mittel sich findet — dann ist ihre Fülle unerschöpflich, wie die Mozartschen Quintetts lehren können.

Von höherer Bedeutung ist indessen die innere Organisation und Structur. Die eigentliche Wirkung des Quintetts kann und soll so wenig als die des Quartetts eine massenhafte sein; sie beruht vielmehr auf der charakteristischen Bewegung der Individuen, welche lebendig ineinandergreifen um ein Ganzes hervorzubringen. Wenn die zusammenwirkenden Kräfte sich vermehren, so verlangen sie einen größeren Raum um sich thätig erweisen zu können und damit diese Thätigkeit verständlich sei, muß jede einzelne Aeußerung scharf charakterisirt sein; die Deutlichkeit aber und Wahrheit des Ganzen erheischt eine größere Freiheit, damit diese Bewegung mehrfacher und verschiedener Kräfte nicht allein als eine geordnete sondern als eine lebendige sich darstelle. Eine eingehende Prüfung wird Jeden bald überzeugen, mit wie sicherem Takt Mozart diesen Forderungen gerecht geworden ist.
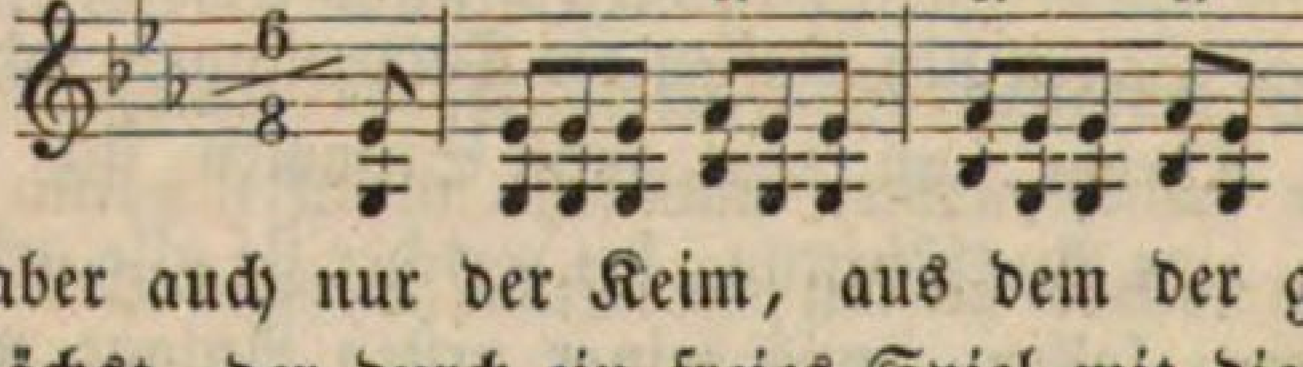
Eine größere Ausdehnung ist schon der größeren Tonmasse wegen erforderlich; sollen die Mittelstimmen ohne einander zu drücken sich frei bewegen, so müssen die äußeren Stimmen weiter auseinanderrücken, was der Natur der Sache nach hauptsächlich nach der Höhe zu geschehen kann. Dies hat ebensowohl auf die Melodienbildung als auf den Charakter des Klanges einen sehr bestimmten Einfluß, der Gesammteindruck wird kräftiger und glänzender. Aber auch nach anderen Seiten hin müssen die Dimensionen sich erweitern. Ein Thema, an dem fünf Stimmen sich wirklich betheiligen, eine Ausführung, bei welcher sie alle gehörig zu Wort kommen sollen, muß seiner ersten Anlage nach für

diese größere Ausdehnung geeignet sein. Das ursprüngliche Motiv des ersten Allegro im C-dur Quintett



ist zwar kurz, aber es bedingt mit Nothwendigkeit die Fortführung des angegebenen Gedankens, erst nach dreimaliger modificirter Wiederholung gelangt es zu einem vorläufigen Abschluß. Um nun, wie sonst meistens geschieht, das ganze so festgestellte Thema zu wiederholen, dazu hat es schon zuviel von eigentlicher Entwickelung bekommen; es setzt daher in C-moll ein und wird in veränderten harmonischen Wendungen weitergeführt und, nachdem eine Weile ein Nebengedanke ausgeführt ist, von Neuem aufgenommen um nun erst zum zweiten Thema überzuleiten: wir sehen also hier etwas von dem Wesen der Durchführung auf den ersten Satz übertragen, eine organische Entwickelung desselben. Natürlich wird dann auch das zweite Thema weiter ausgeführt, und namentlich das abschließende Motiv, in welchem alle Stimmen zu einem allmählich anwachsenden Crescendo zusammengreifen, ist breit angelegt; der ganze Satz gewinnt mithin bedeutende Dimensionen.

Noch knapper zusammengefaßt ist das Motiv des ersten Satzes im Es-dur Quintett
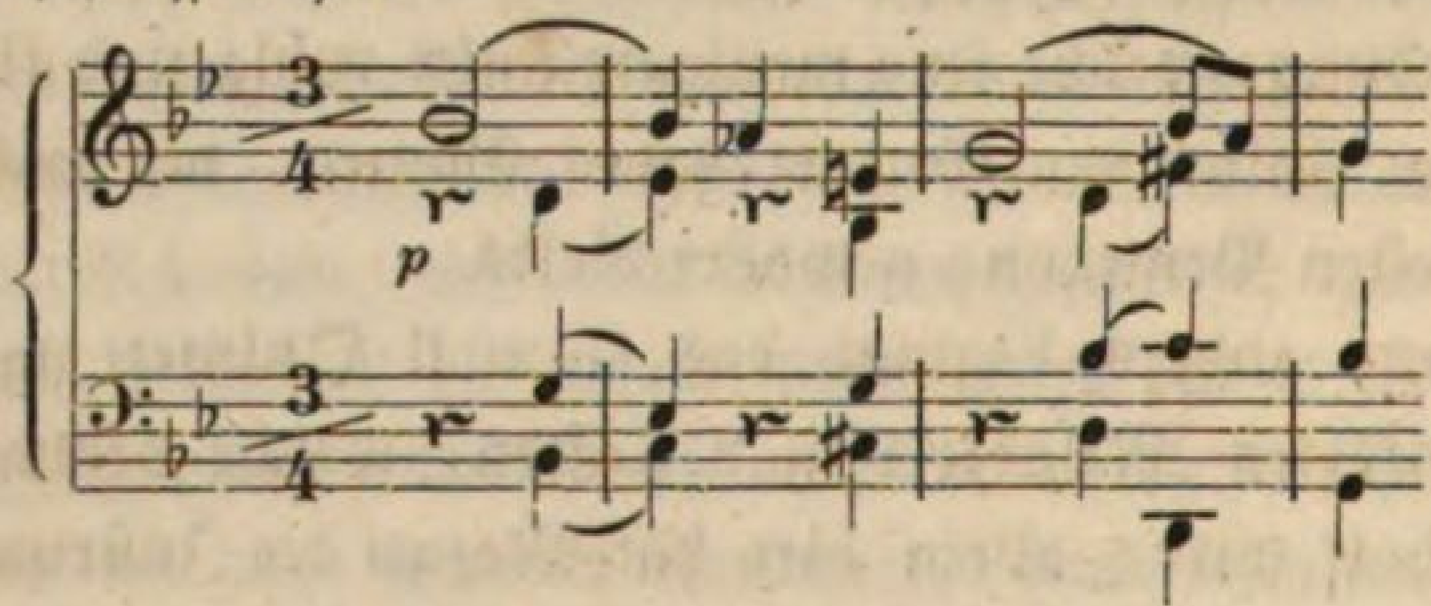


Es ist aber auch nur der Keim, aus dem der ganze Satz hervorwächst, der durch ein freies Spiel mit diesem Motiv
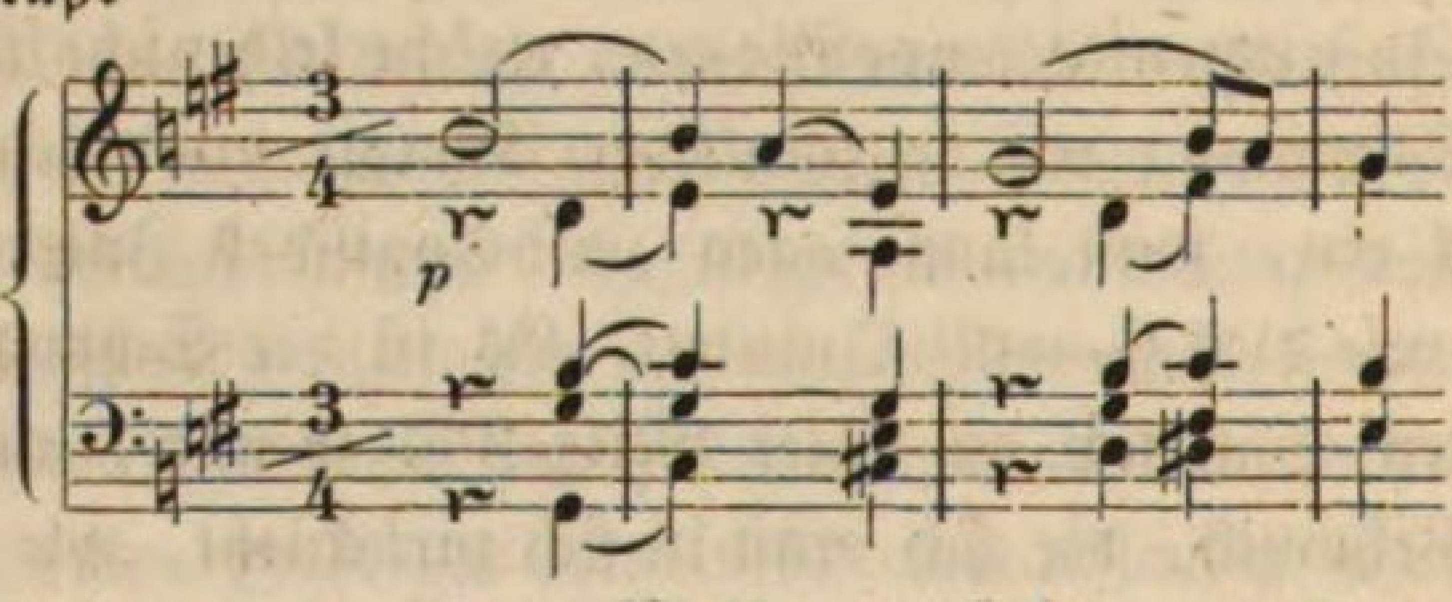
gebildet wird; was daneben auftritt ist nur durch dasselbe hervorgerufen und hat nur durch seine Beziehung darauf Bedeutung. Wie energisch ist durch diese wenigen Takte, in welchen die Bratschen wie mit einem Hornsignal zum fröhlichen Jagen auffordern, die ungebundene Heiterkeit ausgesprochen, welche den ganzen Satz durchdringt. Nicht minder bestimmt versetzt uns aber auch der Eingang des C-dur Quintetts unmittelbar in die richtige Stimmung; die eigenthümliche Mischung von kräftiger Entschlossenheit und sinniger Empfindung, welche jene wenigen Takte ruhig und klar aussprechen, bildet den Grundton des Ganzen, der auch in der lebhaftesten Bewegung gewahrt bleibt.

Ganz anders beginnt das G-moll Quintett mit einer ausgebildeten Melodie von 8 Takten, welche deshalb auch wiederholt wird; allein hier hat Mozart die Instrumente zu je dreien einander gegenübergestellt, erst nachdem dies Thema ganz ausgesprochen ist, vereinigen sie sich. Es giebt wohl wenig Instrumentalcompositionen, welche leidenschaftlich erregte Stimmung mit so sinnlicher Energie ausdrücken und so stark ein, man kann sagen pathologisches Interesse erwecken wie dies G-moll Quintett. Es ist der Schmerz, der im ersten Satz sich an unser Mitgefühl wendet, nicht die stille Wehmuth, die sich ernst in sich zurückzieht, wie sie das D-moll Quartett so schön ausdrückt, nein, der Schmerz, der klagt, seufzt, weint, der in schwärmerischer Erregtheit nur sich selbst fühlt, nur sich selbst fühlen will, und die einzige Befriedigung in den leidenschaftlichen Ausbrüchen dieser Gefühle findet, bis die Kraft in diesem unausgesetzten Kampfe mit sich selbst ermattet und erstirbt. Aber der Kampf beginnt von Neuem im Menuett, und jetzt mischt sich ein Gefühl trotzigen Widerstrebens ein, ein Zeichen, daß noch gesunde Kraft da ist; schon im zweiten Theil bricht eine holde Erin-

nerung an glückliche Zeiten unwillkührlich durch, wird aber von den schmerzlichen Regungen zurückgedrängt: da dringt im Trio unwiderstehlich, wie durch höhere Macht, aber aus dem innersten Gemüth hervor die selige Gewißheit daß es noch ein Glück giebt. Es ist einer jener scheinbar für Jeden naheliegenden Züge, welche aber nur dem tief dringenden Blick des wahrhaften Genius sich offenbaren, wenn Mozart, nachdem der Menuett mit den schmerzlichsten Accenten in Moll geschlossen hat



unmittelbar darauf im Trio dieselbe Wendung in Dur eintreten läßt



und sie dann in einer Weise ausführt, daß nur eine leise Sehnsucht noch durch die sanft verhallenden Friedensklänge hindurchtönt. Diese Wendung entscheidet über den weiteren Verlauf der Entwickelung. Der nächste Satz — Adagio ma non troppo, con sordini — läßt uns in ein tiefverwundetes Gemüth blicken, das in ernster Prüfung bei sich selbst einkehrt: ernste Betrachtung, Zweifel, Entschlüsse, starke Ausbrüche des noch grollenden Schmerzes wechseln mit einander, bis sich aus ihnen ein heißes Flehen um Trost

hervorringt, das auch in Thränen die Gewißheit der Gewährung fühlt, und so schließt dieser wunderbare Satz mit der Ruhe des Friedens, wie der erste in der Ruhe der Ermattung. Zwar kehrt der schon besiegte Schmerz wieder in der Einleitung zum letzten Satz — auf deren Bedeutung schon hingewiesen wurde —, aber sein Stachel ist abgestumpft, er schwindet in sich selbst um einem anderen Gefühl Platz zu machen. Dieses aber ist nicht Ruhe, Trost, Resignation, sondern Freude, leidenschaftliche Empfindung des Glücks, welche ebenso schwärmerisch begeistert, ebenso nur von sich erfüllt ungehemmt sich ausströmt, wie vorhin der Schmerz. Wenn dieser jubelnde Dithyrambus den Zuhörer vielleicht nicht in gleichem Maaße fesselt wie das, was voranging, so mag dies zum Theil daran liegen daß das Interesse desselben nach der anderen Seite so lang und so stark in Anspruch genommen ist; im Allgemeinen aber sympathisirt der Mensch stärker mit fremdem Leiden als mit fremdem Glück, obgleich er seinen eigenen Schmerz eher allein trägt als seine Freude. Auch kann dieses völlige Umschlagen in die entgegengesetzte Stimmung wohl eine gewisse Furcht erregen, daß auch sie wandelbar sein werde; wahr aber ist sie nichts desto weniger: der Jubel des letzten Satzes und der Schmerz des ersten gehören einer und derselben Natur an, die mit vollendeter Wahrheit und Treue künstlerisch wiedergegeben ist. Unwillkürlich fragt man bei solcher psychologischen Entwickelung nach dem Menschen im Künstler, und wer könnte verkennen daß von Mozarts Natur dem Kunstwerk die deutlichsten Spuren eingeprägt sind; wollte man aber in den nächsten Lebensverhältnissen eine bestimmte Veranlassung suchen, so würde man wohl gewiß irre gehen. Im Allgemeinen war Mozarts Situation damals gut, er war nicht lange aus Prag zurückgekehrt mit Beifall und Geld reich belohnt

und genoß in der Jacquinschen Familie einen Verkehr der ihn geistig und gemüthlich befriedigte. Allerdings verlor er bald darauf (26 Mai) seinen Vater, allein wer den Brief erwägt, welchen er an diesen im Gedanken an die Möglichkeit des Todes am 4 April richtete (III S. 270) — um die Zeit war er mit dem ersten Quintett in C-dur beschäftigt —, der wird sich sagen daß die Stimmung des G-moll Quartetts nicht durch den Gedanken an den sterbenden Vater eingegeben sein konnte. Die Quellen des künstlerischen Schaffens fließen tiefer als daß sie von den nächsten Bewegnissen des Lebens stets unmittelbar geweckt werden sollten. Der Künstler kann freilich nichts geben als was in ihm liegt und was er selbst erfahren hat, aber auch vom Musiker bleibt Goethes Wort wahr, daß im Kunstwerk nichts zum Vorschein komme was der Künstler nicht erlebt habe, aber nichts, so wie er es erlebt habe.

Eine zweite Frage drängt sich fast unwillkührlich auf, ob ein Musikstück, welches wie dieses ein treues Seelengemälde vor uns aufrollt, mit der strengsten Consequenz den Gang der psychologischen Entwickelung verfolgt und die schwankende Bewegung leidenschaftlicher Empfindungen in den feinsten Zügen scharf und charakteristisch darstellt — ob ein solches Musikstück zugleich auch den Normen und Gesetzen musikalischer Structur und Technik sich füge. Ohne Zweifel kann man, wenn man von der psychologischen Entwickelung ganz absehen wollte, durch eine rein technische Zergliederung nachweisen, wie dies Quintett indem es den Bedingungen musikalisch schöner Gestaltung durch den seltensten Verein von Erfindung und Einsicht zwanglos sich fügt den hohen Grad formaler Vollkommenheit erreicht, und wer diesen Spuren nachgeht, wird gewahr werden daß beide, die Wahrheit und Kraft der psychologischen Entwickelung und die

Reinheit und Schönheit der künstlerischen Form, in ihren wesentlichen Manifestationen zusammenfallen und eins sind.

Wenn in diesem Quintett der starke Ausdruck der Leidenschaft in den schärfsten Accenten sehr auffallend hervortritt, so fehlt dies Element keineswegs ganz in den übrigen, deren Grundcharakter gehaltener oder auch heiterer ist. Es wurde schon darauf hingewiesen daß die Betheiligung mehrerer Stimmen, damit sie sich deutlich von einander absetzen, eine schärfere Charakteristik der einzelnen im Detail verlange, was natürlich nicht ausführbar ist, wenn nicht auch die Empfindung selbst bei ruhiger Haltung im Ganzen doch im Einzelnen sich beweglich und reizbar zeigt. Daher finden sich einzelne Schärfen und Herbigkeiten als Würze des Ganzen hier verhältnißmäßig häufig, z. B. die Anwendung der kleinen None, mehrfach Folgen von Nonenaccorden im Quintencirkel, die Mozart zwar auch sonst anwendet, aber nicht so oft wie hier; und offenbar sind die Quintetts die Fundgrube für manche spätere Componisten gewesen, die von diesem gefährlichen Reizmittel übertriebenen Gebrauch gemacht haben.

Eine weitere nothwendige Folge der vermehrten Stimmen ist um Monotonie zu vermeiden die größere Freiheit in der Bewegung derselben, welche mit der Charakteristik eng zusammenhängt. Das wahre Wesen auch des Quintetts beruht auf der Polyphonie, und sowohl die strengere Form des Fugirens als die freiere der Imitation in ihrer reichsten Entwickelung, die Verbindung verschiedener Motive, die Versetzung und Verkehrung der Stimmen, die mannigfaltigen Hülfsmittel der contrapunktischen Schreibart finden um so geeignetere Anwendung, je mehr Stimmen zu beschäftigen sind. Die Finales der Quintetts in D- und Es-dur können zeigen, daß Mozart alle diese Mittel, auch die strengeren, gehörigen Orts zu nützen wußte. Beide Sätze fangen in harm-

loser Heiterkeit an, aber aus dem leichten Spiel entwickeln sich sehr ernsthafte musikalische Combinationen; bald der, bald jener Gedanke, der nur so hingeworfen schien, wird vorgenommen, zum Theil in strengster Form durchgeführt, wieder aufgenommen, mit neuen Elementen combinirt, von einer andern Seite her verarbeitet — kurz man wird durch eine lang ausgeführte, interessante Unterhaltung überzeugt, daß eine Fülle anziehender Motive, die nur um ihrer selbstwillen ausgesprochen zu sein scheinen, den Keim einer weiteren Ausführung enthalte, daß eins zum anderen in genauer Beziehung steht, durch diese Verbindung erst seine wahre Bedeutung erhält, daß man einen lebendigen Organismus vor sich hat. Dieselben Sätze zeigen auch, mit welcher Freiheit die verschiedenen Gattungen polyphoner Schreibweise verbunden und gemischt werden; die strengeren und lockeren Formen wechseln, indem die eine Darstellungsform natürlich und ungezwungen aus der andern hervorgeht oder in dieselbe überleitet, oder sie werden zugleich mit einander angewendet. Wie sich Geist und Takt in der Gruppirung dieser Elemente zum Ganzen offenbart, so verräth sich nicht minder Erfindsamkeit und Geschmack in den vielen feinen Detailzügen, welche bei ganz freier Stimmführung, wo nicht durch eine bestimmte Form der Weg vorgezeichnet ist, den einzelnen Stimmen individuelles Leben und Bewegung geben und sehr oft durch ganz neue eigenthümliche Wendungen oder auch durch geistreiche Hindeutung auf einen schon bekannten Gedanken der Darstellung einen überraschenden Reiz geben. Allerdings zeigt sich aber die größere Freiheit auch darin, daß neben der polyphonen Schreibweise auch die homophone zu vollerer Geltung kommt; sowohl die größere Vielstimmigkeit an sich als die erweiterten Dimensionen verlangen auch in dieser Hinsicht Abwechselung. Indessen wird dennoch dieses Element

nirgend das maaßgebende, sondern nur vorübergehend angewandt — dann oft mit mächtiger Wirkung; allein selbst eine Melodie wie das zweite Thema im ersten Satz des G-moll Quintetts, die wenn irgend eine durch sich selbst befriedigt, wird als Motiv polyphoner Darstellung benutzt.

Bemerkenswerth ist es, daß in den Schlußsätzen die freieste, wesentlich erweiternde und fortbildende Behandlung der Form sich geltend macht. Die übrigen Sätze sind völliger gegliedert, reicher ausgeführt und weiter ausgedehnt, allein die bereits fest bestimmten Grundzüge werden beibehalten. Im Finale waren die Umrisse weniger fest gezogen und ließen sich mit leichter Hand auf mannigfache Art frei ausbilden; hier ist auch jetzt noch für eine fruchtbare Fortentwickelung ein Ausgangspunkt geboten.

Bei der größten Anerkennung der hier gebotenen Bereicherung und Erweiterung kann man doch so wenig als das Quintett überhaupt dem Quartett, so Mozarts Quintetts seinen ersten Quartetts absolut vorziehen. Mögen diese an Fülle und Glanz des Klanges, in mancher Beziehung auch an einer gewissen Behaglichkeit und Beweglichkeit, wie sie reichere Mittel hervorrufen, dem Quintett nachstehen, dies wird mehr als ersetzt durch die heilsame Beschränkung auf die nothwendigen, zu einem naturgemäßen harmonischen Ganzen vereinigten Mittel, welche eine Vertiefung der geistigen Thätigkeit und eine energische Concentration der bildenden Kraft hervorruft, so daß die Bedeutung des Kunstwerks nach Gehalt und Form um so höher gesteigert wird, je knapper der Rahmen ist, welcher es umschließt.

Eine andere Mischung der Klangfarben ist in dem „Stadlersquintett" (III S. 493) in A-dur versucht, in welchem zu dem Saitenquartett eine Clarinette hinzutritt, das Mozart am 29 Sept. 1789 für den ausgezeichneten

Clarinettisten und leichtsinnigen Freund Ant. Stadler componirt hat[32]. Schon der fremdartige und in vieler Beziehung dominirende Klang des Blasinstruments fordert dazu auf dasselbe als Soloinstrument den übrigen gegenüber zu behandeln, von denen es sich um so mehr isolirt, je wirksamer alle eigenthümlichen Schönheiten dieses umfangreichen Instruments, das Mozart mit solcher Vorliebe behandelte, zur Geltung kommen. Obgleich nun die Klippe die Saiteninstrumente zur bloßen Begleitung herabzudrücken oder der Clarinette zu einseitig entgegenzustellen mit Geschick und Geschmack vermieden ist, vielmehr überall, in manchen Zügen mit überraschender Feinheit, das Zusammenwirken zum Ganzen ins Auge gefaßt wird, so haben doch die heterogenen Elemente sich nicht so völlig zu einem Körper verbunden wie die Saiteninstrumente wo sie allein sind. Die ganze Behandlung ist daher leichter und loser, die Motive mehr anmuthig als bedeutend und ihre Durchbildung auch nicht so ernst und tief greifend; bei der schönsten Form und reizendsten Klangwirkung erscheint dieses Quintett — auf welches Ambros (Gränzen der Musik und Poesie S. 57) treffend den Goetheschen Ausdruck anwendet, daß dessen „ganzes Wesen in reifer, süßer Sinnlichkeit schwebe" — mit den vorher besprochenen doch nicht völlig auf einer Höhe[33].

32) Es erschien als Op. 108 bei André in Offenbach; in Partitur bei Heckel in Mannheim mit den Duetten und dem Trio für Saiteninstrumente.

33) Zwei angefangene Quintetts dieser Art fanden sich im Nachlaß (Beil. XXII, 70. 71). Auch eine andere Combination von einer Violine, Bratsche, Violoncell mit Clarinette und Bassethorn hatte Mozart versucht, in einem ebenfalls unvollendet gebliebenen Quintettsatz (Beil. XXII, 69). — Von dem Hornquintett ist bereits III S. 295 gesprochen. Daß das dort erwähnte Arrangement für Harmoniemusik nicht von Mozart selbst herrühre, geht auch daraus hervor daß der eingeschobene

14.

Einem andern Kreise der geselligen Musik gehörte die sogenannte Harmoniemusik für Blasinstrumente an. Sie war, seitdem die Blasinstrumente eifriger cultivirt wurden, namentlich für Tafelmusik und Serenaden ungemein beliebt. Vornehme Herren hielten sich häufig, zumal wenn die Mittel zu einem vollständigen Orchester nicht ausreichten, ihre eigene Harmoniemusik[1]. Kaiser Joseph hatte sich für die „Kais. Kön. Harmonie" acht ausgezeichnete Virtuosen ausgesucht[2], welche er aber nicht zu seiner Kammermusik zog; sie spielten vielmehr bei Tafel, besonders wenn diese im kaiserlichen Lustgarten gehalten wurde, und trugen dann außer den für diesen Zweck besonders geschriebenen Sachen auch arrangirte Opernstücke vor[3]. Reichardt erzählt daß bei seinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 der Kaiser wie der Erzherzog Maximilian ihn ihre Harmoniemusik vereinigt hören ließen. „Dies gewährte einen recht entzückenden Genuß; Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend: einige Sätze von Mozart waren auch wunderschön, von Haydn kam leider nichts vor"[4]. In angesehenen Wirthshäusern war ebenfalls durch eigene Harmonie-

---

Menuett aus dem Trio für Saiteninstrumente entlehnt und recht übel behandelt ist.

1) So reducirte der Fürst Krazalkoviz seine große Kapelle später auf eine Harmoniemusik (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 77 f.).

2) Es waren Trübensee und Wendt als Oboisten, die Gebrüder Stadler als Clarinettisten, Rub und Eisen als Hornisten, Kautzner und Druben als Fagottisten. Cramer Magaz. f. Mus. I S. 1400 f. musik. Korresp. 1790 S. 31.

3) Wir sahen auch Mozart damit beschäftigt die Entführung für Harmoniemusik zu arrangiren (III S. 70).

4) A. M. Z. XV S. 668.

capellen dafür gesorgt, daß die Gäste bei der Tafel diesen Genuß nicht entbehrten[5].

Außer den großen Serenaden, welche an öffentlichen Plätzen für das Publicum aufgeführt wurden[6], wurde die alte Sitte Ständchen vor den Fenstern derjenigen zu bringen, welchen man Neigung oder Verehrung bezeugen wollte, fleißig geübt, besonders war es üblich den Namenstag auf diese Art zu feiern[7]; da man wo möglich neue Stücke bei solchen Gelegenheiten zu produciren suchte, fanden die Componisten dadurch vielfache Beschäftigung[8]. Auch für diese Nachtmusiken waren Blasinstrumente, wenn auch nicht ausschließlich im Gebrauch, wie schon die bereits erwähnte kleine Nachtmusik für Saiteninstrumente beweist, so doch besonders beliebt. Gewöhnlich beschränkte man sich auf sechs Instrumente 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts, man verstärkte sie aber auch wohl noch durch zwei Oboen[9]. Eine solche achtstimmige Harmonie genügte selbst für fürstliche Tafel- und Nachtmusik, so bei Kaiser Joseph, beim Chur-

5) Vgl. I S. 585. III S. 485. Für die Tafel im Augarten war eine eigene Harmonie engagirt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 78).

6) Vgl. I S. 569. III S. 200 f. Nicolai rühmt auch die Militärharmoniemusik sehr, welche alle Abende vor der Hauptwache auf dem Hofe aufgeführt wurde (Reise IV S. 558).

7) Daß diese Sitte noch lebendig ist davon machen z. B. die Bewohner Bonns entsetzliche Erfahrungen.

8) Haydn erzählte, wie er als junger Mann eine Serenade für drei Instrumente componirt hatte, welche er vor dem Fenster der schönen Frau von Kurz (Bernardon) aufführte, was die Veranlassung zu seiner ersten komischen Oper gab (Carpani Haydine p. 81); auch Gyrowetz berichtet (Biogr. S. 5), daß er als junger Student (d. i. Schüler) Serenaden componirte und mit seinen Commilitonen aufführte.

9) Ein solches Ständchen ist in Così fan tutte in dem von den 6 Blasinstrumenten begleiteten Duett und Chor (21), sowie die Tafelmusik im zweiten Finale des Don Giovanni der Wirklichkeit nachgebildet.

fürsten von Köln; auch in Berlin war bei einem Hoffest im Jahr 1791 die Musik während der Abendtafeln nicht anders besetzt [10].

Mozart verschmähte in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthalts auch diese Gelegenheit nicht sich vortheilhaft bekannt zu machen. Er schreibt in einem seine Weise so recht charakterisirenden Briefe an den Vater (3 Nov. 1781): „Ich bitte um Verzeihung daß ich vergangenen Posttag nicht geschrieben habe — es war aber eben mein Namenstag [31 October], in der Frühe verrichtete ich also meine Andacht und — da ich eben schreiben wollte, so kamen mir eine Menge Gratulanten auf den Hals. Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopoldstadt zur Baronne Waldstätten, alwo ich meinen Namenstag zugebracht habe. Auf die Nacht um 11 Uhr bekam ich eine Nachtmusik von zwey Clarinetten, zwey Horn und zwey Fagott und zwar von meiner eigenen Composition. Diese Musik hatte ich auf den Theresientag [15 Oct.] für die Schwester der Frau v. Hickl [11] gemacht, alwo sie auch wirklich das erstemal producirt wurde. Die sechs Herren, die solche exequutiren, sind arme Schlucker, die aber ganz hübsch zusammenblasen, besonders der erste Clarinettist und die zwey Waldhornisten. Die Haupturſache warum ich sie gemacht war, um dem Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig gemacht. Sie hat auch allen Beyfall erhalten. Man hat sie in der Theresiennacht an dreyerley Orten gemacht; denn wenn sie wo damit fertig waren, so hat man sie wieder wo anders hingeführt und bezahlt".

10) Musik. Korr. 1791 S. 366.

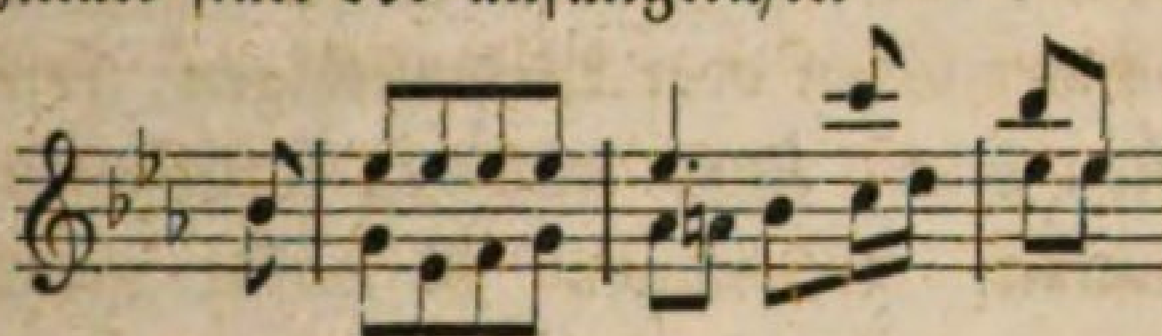
11) Jos. Hickl (geb. 1734, gest. 1807) war k. k. Kammermaler, als Portraitmaler sehr angesehen und stand sowohl bei Maria Theresia als Joseph II in großer Gunst.

Diese „etwas vernünftige" Composition ist die Serenade in Es-dur (André Verz. 165), welche von Mozart selbst durch Hinzufügung von zwei Oboen umgearbeitet ist. Ohne Zweifel fällt diese Umarbeitung (André Verz. 167) in dieselbe Zeit mit der Composition der Serenade in C-moll für acht Blasinstrumente, welche nach der Bemerkung Mozarts auf dem Autograph (André Verz. 166) 1782, und zwar Ende Juli (III S. 70), geschrieben ist. Für Arbeiten dieser Art hatte er damals mehr als eine Veranlassung. Er war sowohl mit dem Kaiser als mit dem Erzherzog Maximilian in nähere Verbindung getreten (III S. 48 ff.), und da Reichardt 1783 Compositionen Mozarts bei Hofe hörte, so scheint es als ob der Versuch Stracks einflußreiche Protection zu gewinnen (III S. 55 ff.) in dieser Hinsicht gelungen sei. Im Jahr 1782 aber verhandelte auch der Fürst Liechtenstein mit Mozart wegen Einrichtung einer Harmoniemusik (III S. 64), und mit Martin hatte er die Concerte im Augarten übernommen, an welche sich vier große öffentliche Nachtmusiken anschlossen (III S. 200).
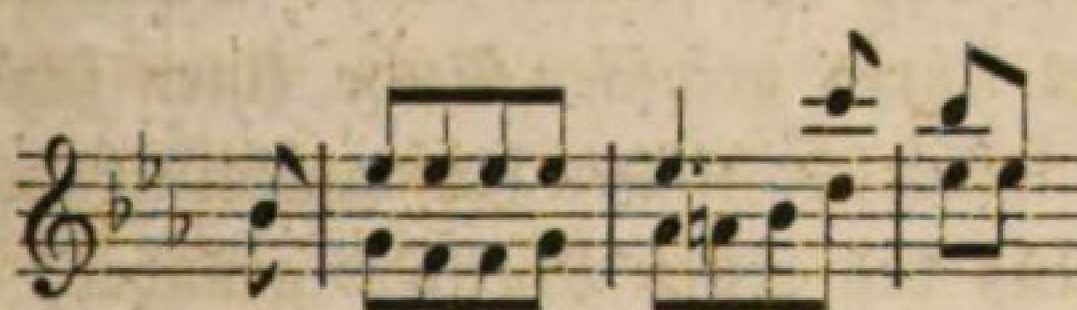
Beide Serenaden sind vorzügliche, weit über die gewöhnliche Unterhaltungsmusik dieser Art hervorragende Compositionen, durch Stil und Behandlung Vorläufer der größeren Kammermusik[12]. Die erste Serenade in Es-dur hat bei der Umarbeitung im ersten Satz eine bedeutende Kürzung erfahren; er hatte ursprünglich zwei Theile, die Mozart dann in einen Satz zusammenzog, dem er durch Wegstreichen längerer Wiederholungen eine knappere Fassung gab. Uebrigens ist durch das Hinzutreten der Oboen allerdings größere

12) Beide achtstimmige Serenaden sind in Partitur erschienen bei André in Offenbach. In Stimmen ist die erste Serenade in Es-dur sechsstimmig gedruckt in Mozarts Pièces d'harmonie bei Breitkopf & Härtel; die zweite in C-moll unter dem Titel Ottetto bei Peters in Leipzig.

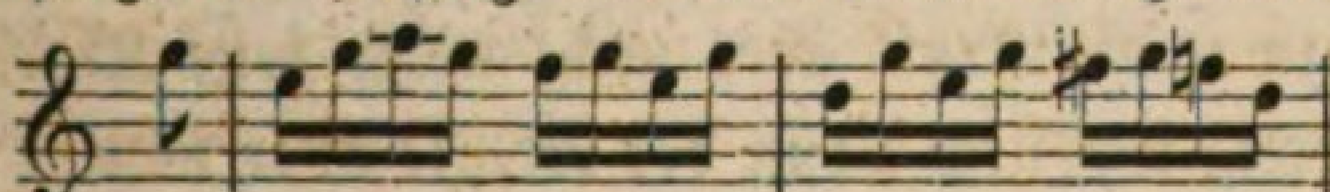
Abwechselung und Fülle gewonnen; man gewahrt aber noch deutlich, daß sie erst dem fertigen Werk zugesetzt sind. Wesentlich neue Elemente sind dadurch nicht hineingebracht, die Abänderungen sind meistens nur durch die neue Stimmenvertheilung veranlaßte, äußerliche Modificationen, sehr selten ist einmal eine kleine Verbesserung vorgenommen, wie wenn im Finale statt des anfänglichen



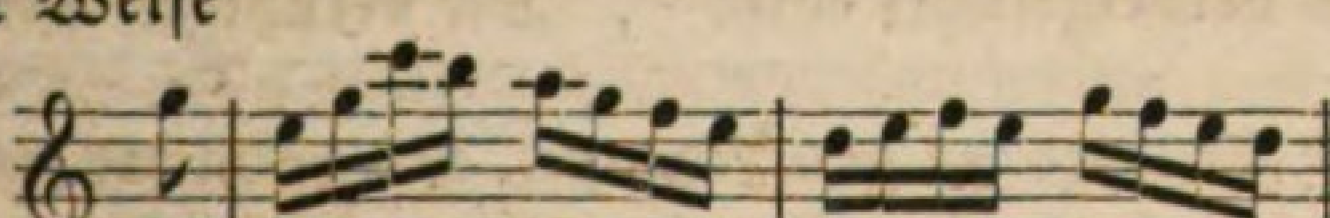
gesetzt ist



oder die folgende Passage der Clarinette im Finale



in dieser Weise
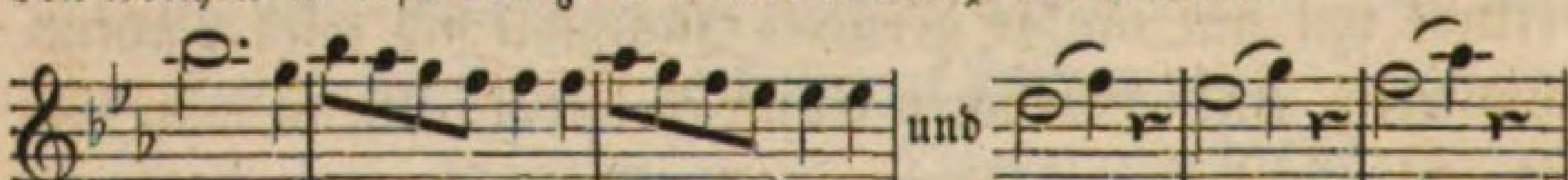


flüssiger gemacht ist. Das Ganze hat den echten Charakter einer Nachtmusik. Der erste Satz beginnt in einem glänzenden, ritterlichen Charakter, gegen den das unerwartet eintretende klagende zweite Thema, das wie in Seufzern sich verliert um mit um so größerer Innigkeit sich wieder aufzuschwingen, einen herrlichen Contrast bildet. Wenn man hier schon die liebeswarme Stimmung der Entführung zu spüren glaubt, so tritt diese noch deutlicher im Adagio hervor, in dessen schönem durch alle Stimmen vertheilten und verschlungenen Gesang man das innige Zwiegespräch Liebender vernimmt. Die Fröhlichkeit des letzten Satzes in Rondoform ist frisch und gesund, mit einem unverkennbaren Anklang an

volksthümliche Weisen, was aber nicht verhindert daß auch die Ausführung durch contrapunktische und harmonische Feinheiten ein erhöhtes Interesse gewinnt[13].

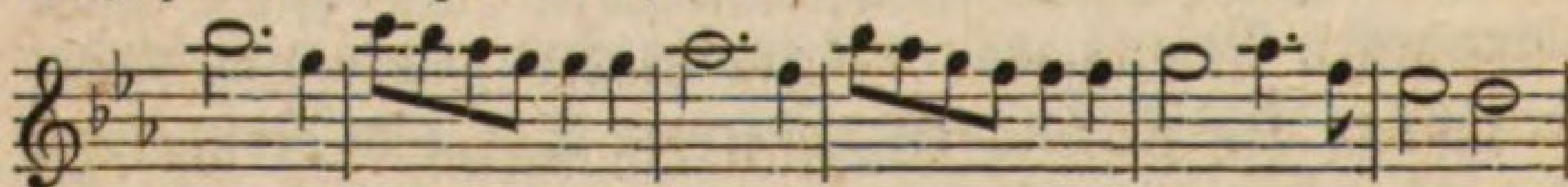
Die zweite Serenade in C-moll macht keineswegs denselben Eindruck einer heiteren Huldigung. Sie hat, wie schon die Wahl der Molltonart erwarten läßt, etwas großartig Ernsthaftes, das aber nicht, wie sonst wohl, den Charakter des Schmerzlichen oder Wehmüthigen, sondern, vorzüglich im ersten Satz, eines kräftigen entschlossenen Widerstrebens annimmt. Bezeichnend ist dafür vorzüglich das zweite Thema, das bei seinem ersten Auftreten durch den Ausdruck einer klaren gefaßten Ruhe einen schönen Gegensatz gegen den leidenschaftlichen Anfang bildet und den kräftig heiteren Abschluß des ersten Theils begründet, während im zweiten Theil, wo es mit geringen Modificationen in Moll erscheint, zwar die Kraft aber nicht mehr jene Klarheit sich geltend macht, wodurch dann der erregte aber düstere Schluß des Satzes herbeigeführt wird[14]. Die beruhigte Stimmung

13) Die Serenade hat zwei Menuetts, von denen der zweite ganz besonders sich dem Haydnschen Charakter nähert. Vielleicht sollten sie bei der Umarbeitung fortbleiben, denn in Mozarts eigenhändiger, von ihm durchpaginirter Partitur fehlen sie, und sind nur in Abschrift beigelegt.

14) Diese ausdrucksvolle Melodie ist auch durch ihre rhythmische Structur bemerkenswerth. Sie besteht aus zwei sechstaktigen Perioden, von welchen die erste aus zwei Gliedern von je drei Takten
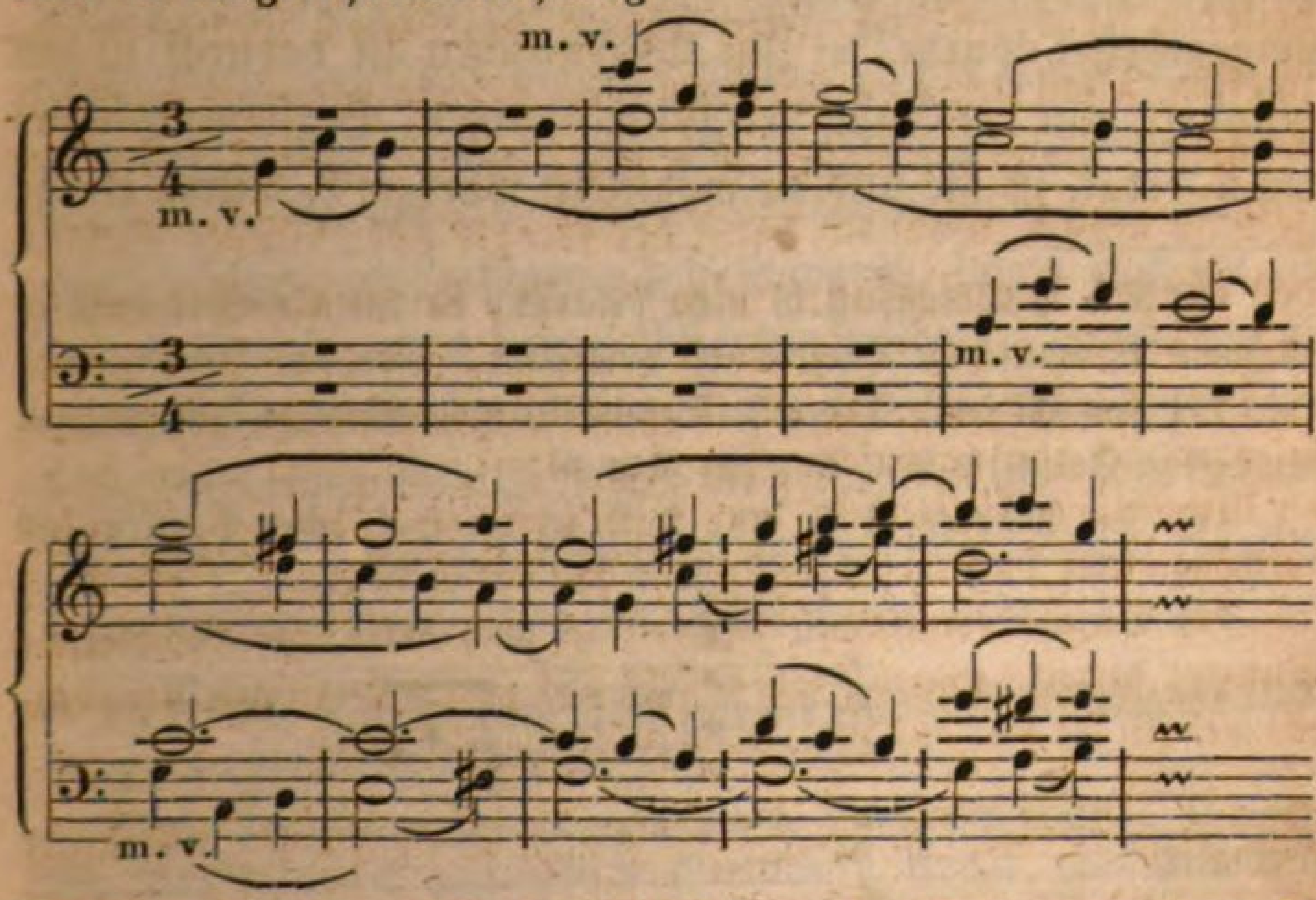


gebildet ist; nachdem dieselbe wiederholt wurde, schließt sich die zweite aus denselben melodischen Elementen gestaltete, aber aus drei Gliedern von je zwei Takten gebildete Periode



an, welche ebenfalls wiederholt wird.

des Andante zeigt sich dem Grundcharakter des Ganzen namentlich dadurch verwandt, daß sie bei großer Zartheit des Ausdrucks nicht weich oder sehnsüchtig wird, sondern an einem gefaßten Ernst festhält, der ungemein wohlthuend wirkt. Im Menuett hat sich Mozart ein contrapunktisches Späßchen gemacht. Es ist ein zweistimmiger Canon in der Octave, welchen die Oboen und Fagotts gegen einander ausführen, während Clarinetten und Hörner als Füllstimmen benutzt sind; im Trio, welches vierstimmig gehalten ist, führen Oboen und Fagotts je einen zweistimmigen Canon al rovescio aus, in welchem die antwortende Stimme Rhythmus und Intervalle genau wiedergiebt, die letztere aber in umgekehrter Richtung:
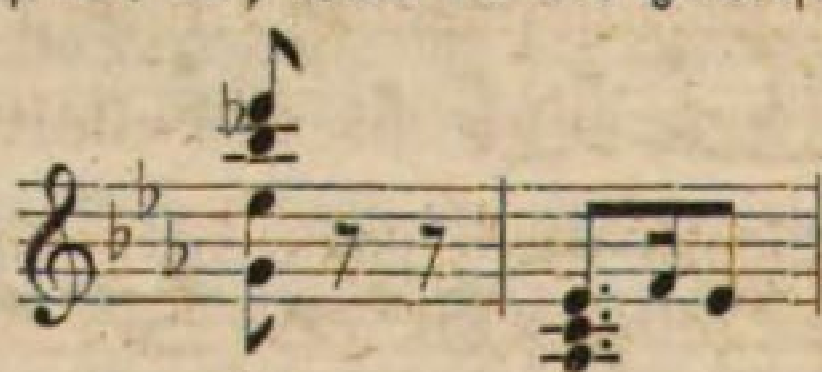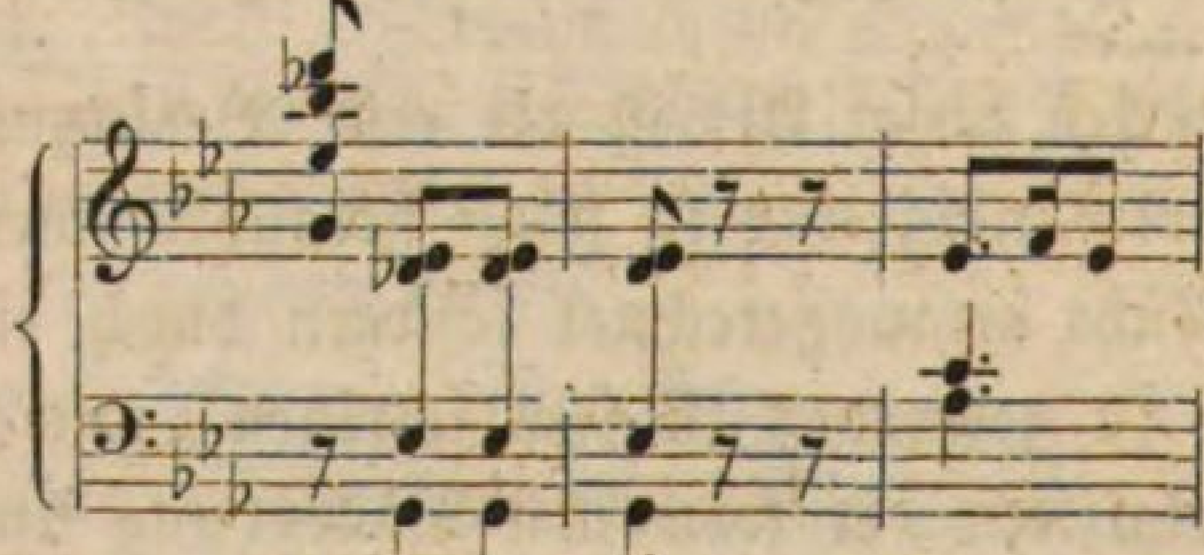


Bei Kunststücken dieser Art ist die erste Bedingung daß sie rund und vollständig und so leicht herauskommen, daß sie nicht mit Mühe herausgerechnet sondern durch einen glücklichen Wurf so geworden zu sein scheinen, und ferner daß die Schwierigkeiten der formellen Vollendung nur als eine eigenthümliche Würze des Wohlklangs erscheinen. Eine

höhere Bedeutung erhalten sie freilich erst, wenn auch eine künstlerische Stimmung sich in ihnen ausspricht und die Eigenthümlichkeiten der Form zu dem geeignetsten Mittel des charakteristischen Ausdrucks werden. So ist es hier. Das hartnäckige Widerstreben ist in dem Canon des Menuetts höchst charakteristisch ausgedrückt, während das Trio in seiner sanftruhigen aber stetigen Bewegung den sprechendsten Gegensatz dazu bildet. Der letzte Satz in Variationenform geht aus einer unruhig bewegten Stimmung allmählig in eine beruhigte über und schließt, indem er das Thema in Dur aufnimmt, frisch und kräftig.

Diese Serenade ist am meisten bekannt in der Form eines Quintetts für Saiteninstrumente, zu welchem es von Mozart umgearbeitet wurde[15]. Im Wesentlichen ist dadurch nichts geändert, nur der Gang der Mittelstimmen, Begleitungsfiguren u. dergl. ist hie und da modificirt worden[16]. Allein einige

15) Die Veranlassung ist nicht bekannt; da das Quintett nicht in Mozarts thematischem Verzeichniß vorkommt, wird das Arrangement vor 1784 gemacht sein. Gedruckt ist es in Wien bei Mozarts Lebzeiten mit den beiden Quintetts in C-dur und G-moll.

16) Im Andante ist S. 28, Takt 15 der Heckelschen Partitur ein Takt ausgefallen; statt  lautet es ursprünglich



was der rhythmischen Gliederung besser entspricht.

Sätze, besonders das Andante, und noch mehr das Finale, haben durch die veränderte Klangfarbe sehr verloren, was von einzelnen Stellen auch der übrigen Sätze gilt.

Aus dem was oben angedeutet wurde geht hervor daß es nicht an Veranlassung für Mozart fehlte diese Gattung der Musik weiter auszubilden [17]; auch sind in der That mehrere Divertimenti für Harmoniemusik unter Mozarts Namen veröffentlicht. Da es aber an jeder äußern Gewähr für ihre Echtheit fehlt und da sie den oben erwähnten auf keinen Fall gleich stehen, so mag es hier an ihrer Erwähnung genügen [18].

Ganz für sich steht ein Adagio in B-dur für zwei Clarinetten und drei Bassethörner da, welches sicher in die ersten Jahre des Wiener Aufenthalts fällt, ohne daß etwas Näheres über die Entstehung desselben bekannt wäre [19]. Die Anwendung der Bassethörner weist hier, wie bei anderen Compositionen (III S. 331. 416), auf eine bestimmte Veranlassung hin, bei welcher dieselben zur Verfügung gestellt waren, sowie auch ein einzelnes Adagio, das ganz selbständig erscheint, wohl nur für einen besonderen Zweck componirt wurde. Die eigenthümliche Zusammenstellung dieser nah verwandten Instrumente, mit ihrem vollen und weichen, in den tiefen Lagen dunklern Ton bringt schon durch die Klangfarbe einen ernsten und

17) Der Anfang eines achtstimmigen Allegros ist unter den Entwürfen verzeichnet (Beil. XXII, 72).

18) Zwei Sammlungen, eine acht-, eine sechsstimmige, sind unter dem Titel Pièces d'harmonie bei Breitkopf u. Härtel, zwei Hefte Trois Serenades (fünfstimmig) bei Simrock in Bonn erschienen; ein großer Theil ist nach bekannten Mozartschen Compositionen verschiedenster Art arrangirt, für die andern ist keine Gewähr da.

19) Die Partitur ist nach dem Original (André Verz. 168) gedruckt bei André in Offenbach. Von einem Adagio für Clarinette und drei Bassethörner waren die ersten Takte aufgeschrieben (Beil. XXII, 73), etwas weiter geführt war ein Allegro für 2 Clarinetten und drei Bassethörner (Beil. XXII, 74).

feierlichen Eindruck hervor, dem musikalischen Gehalt entsprechend. Der Gesammtcharakter ist eine milde ernste Ruhe, der von Leidenschaftlichem nur soviel als nöthig beigemischt ist um diese Ruhe als eine aus tiefer Bewegung hervorgegangene verstehen zu lassen; es herrscht darin jene höhere, in sich selbst frei gewordene Sammlung des Gemüthes, welche in der Kunst wie im Leben Oberflächlichen und Ueberreizten oft als Kälte und Gleichgültigkeit erscheint, während nur tiefe und edle Naturen sie als die schönste Frucht schwerer Mühen und Erfahrung erringen.

Was diese Arbeiten für Harmoniemusik besonders charakterisirt ist die durchgängig feine Behandlung der Blasinstrumente; virtuosenmäßige Leistungen werden ihnen zwar nur ausnahmsweise zugemuthet, aber jeder muß durchaus selbständig seine Stelle mit Einsicht und Geschmack vertreten. Wie fein die Eigenthümlichkeiten der Instrumente auch benutzt sind, so ist doch nirgend die bloß materielle Klangwirkung als Effectmittel angewandt, auch hier ist es die lebendige freie Bewegung ganz bestimmter musikalischer Individuen, welche den eigentlichen Reiz dieser Compositionen ausmacht, die in dieser Beziehung sich ganz dem Charakter der Kammermusik anschließen. Dürfen wir in ihnen Studien für die Behandlung der Blasinstrumente erkennen, welche die Meisterschaft, mit der Mozart dieselben als Elemente des vollständigen Orchesters anwendete, ausbilden halfen, so legen sie auch ein vortheilhaftes Zeugniß für die Leistungen der Instrumentalisten ab, bei denen man nicht allein Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, sondern auch Verständniß für die Feinheiten des Details und seelenvollen Vortrag erwarten konnte.

Die Instrumentalmusik leistete zu jener Zeit in Wien überhaupt sehr Bedeutendes. Eine große Anzahl brauch-

barer, zum Theil ausgezeichneter Künstler war dort vereinigt. Außer den beiden vortrefflich besetzten kaiserlichen Orchestern, welche in der deutschen und italiänischen Oper sowie beim deutschen Schauspiel thätig waren, außer den Privatkapellen vornehmer Häuser gab es noch freie Vereinigungen von Musikern, um größere oder kleinere Orchester wo man ihrer bedurfte zu stellen; und öffentliche wie Privatconcerte waren, wie wir gesehen haben, ungemein häufig. Die Besetzung war in der Regel nach jetzigem Maaßstab keine starke. Im Opernorchester waren die Blasinstrumente einfach, jede Violine sechsfach besetzt, dazu vier Bratschen, drei Violoncells und drei Bässe[20]. Bei besonderen Veranlassungen wurde das Orchester auch wohl verstärkt, regelmäßig in den großen Concerten für den Pensionsfond der Musiker (III S. 10), auch berichtet Mozart von der Aufführung einer Symphonie mit 40 Violinen und dem übrigen entsprechend erhöhten Orchester (das. S. 9) —, allein die meisten Orchestercompositionen verrathen selbst durch ihre Behandlung daß sie nicht auf große Massen berechnet sind. Die Reinheit und Gleichmäßigkeit in Stimmung und Ton, den belebten Vortrag der Wiener Orchester lobt ein Berichterstatter ausnehmend, der freilich kein Kenner zu sein scheint, aber das allgemeine Urtheil wiedergiebt[21]. Das Lob Nicolais, eines aufmerksamen Beobachters, der die Leistungen der Wiener Orchester mit denen anderer Kapellen einsichtig verglich, wiegt schwerer[22]. Und doch gesteht er als er bald darauf

20) So giebt es Meyer (Schröders Leben I S. 357) für das Jahr 1781 an (vgl. A. M. Z. XXIV S. 268), und damit stimmen noch die Verzeichnisse im Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 92 ff. überein.

21) K. R[isbeck] Briefe üb. Deutschld. I S. 279 f.

22) Nicolai Reise IV S. 542 f.: „Ich hörte in Wien Haydns und Wanhalls Symphonien beinahe ebenso wie ich sie in Berlin gehört hatte.

das Münchner Orchester hörte, es habe seine hochgespannten Erwartungen sehr übertroffen, und beim Anfange eines Allegro sei er vollständig überrascht worden[23]. Es war also

---

Im Bogen war der Unterschied am merklichsten, aber nicht so merklich als ich mir vorgestellt hatte. Bei den Stellen wo die Stärke des Bogens kurz gebraucht und abgesetzt wird, welches besonders Haydns Werke auf eine besondere Art erfordern, desgleichen, wo verschiedene kurz tokkirte Noten mit kurzem Bogen nach einander gespielt werden müssen, merkt man den Unterschied am deutlichsten. Die letztere Art von Noten spielen die Wienerischen Orchester mit einer Gleichheit und Präcision, wozu bis jetzt in Berlin vielleicht noch kein großes Orchester geübt worden ist. Hingegen lange gezogene Töne pflegen selten von ganzen Orchestern in Wien so völlig egal gemacht zu werden als in Berlin. Der gewöhnliche leichte Bogenstrich verursacht dies. Ein feiner aber doch merklicher Unterschied zwischen dem Wiener und Berliner Vortrage ist beim Andante zu hören. Wenn ein Stück dieser Art an beiden Orten sonst gleich gut und auch in gleichem Zeitmaaß gespielt wird, so geht es doch in Wien einen leichteren Gang. Wer ein Hassesches Andante oder Adagio in Dresden und in Berlin hat spielen hören und auf den Unterschied aufmerksam gewesen ist, wird mich verstehen. In Dresden wird es hebender gespielt als in Berlin; in Wien ist der Gang aber noch leichter als in Dresden. Hüpfend würde zuviel gesagt sein und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt. Das französische lestement kommt vielleicht dem Sinne am nächsten. Hingegen hörte ich eine Art von Grave, welches wenn ich nicht irre in Hamburg componirt ist. Hier war wieder der Vortrag vom Berliner Vortrage merklich unterschieden. Die punktirten Noten eines Grave werden in Berlin mehr gehalten und mehr mit gedehntem Bogen gespielt als in Wien und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten und wie ich glaube besseren Ausdruck."

23) Nicolai Reise VI S. 702 f.: „Noch muß ich den starken Eindruck erwähnen, den der herrliche Vortrag eines Theils der kurfürstlichen Kapelle auf mich machte, als ich in der Komödie einige Sinfonien von demselben hörte. Der hohe scharfe Ton und die ungemeine Sicherheit und Gleichheit im Gebrauche des Bogens macht daß an Reinlichkeit (granito) im Vortrage tokkirter und im Bogenstriche markirter Noten kein Orchester in Deutschland diesem zu vergleichen ist. Ich gestehe, ob ich mir gleich immer vom Mannheimer Vortrage große Ideen gemacht hatte, so über-

von keiner geringen Bedeutung daß Mozart den Reichthum und die Kunst der Mannheimer und Münchner Orchester — wie auch des Pariser — genau studirt und sich mit ihnen versucht hatte, um was er dort erworben nun mit den Wiener Kräften und Mitteln anzuwenden und zu vollenden. Hiedurch war er in großem Vortheil gegen Haydn, dem nur die Esterhazysche Kapelle zur Verfügung stand, welche in dieser Beziehung sich nicht in ähnlicher Weise auszeichnete, und der nur bei seinen wiederholten Besuchen in Wien großartigere Aufführungen hörte. Nun ist es keinem Zweifel unterworfen, daß die Leistungen der Wiener Orchester ganz besonders durch die Anforderungen, welche Mozart an sie und namentlich an die Blasinstrumente stellte, wesentlich gefördert und gehoben wurden und dies um so mehr, je eifriger die gleichzeitigen Componisten sich bestrebten die Vortheile einer reichen Instrumentation auszubeuten. Zu diesen muß man auch Haydn zählen. So unbestritten ihm das Verdienst bleibt in der Symphonie dem freien Ausdruck der künstlerischen Individualität durch die Instrumentalmusik das größte Gebiet erobert, die Formen derselben festgestellt, sie mit reichem Gehalt erfüllt und in genialer Vielseitigkeit entwickelt zu haben: das reich ausgestattete, lebendig organisirte und fein gegliederte Orchester hat er nicht, wie man wohl annimmt, an Mozart überliefert, sondern von ihm empfangen. In allen Compositionen Haydns — Symphonien, Opern, Kirchenmusik —, welche vor Mozarts Wirksamkeit in Wien fallen, ist das Orchester in seiner früher üblichen Zusammensetzung und zwar geschickt und fein aber doch in

traf doch dieses Orchester meine Erwartung sehr, und ich wußte bei den ersten 32 Takten eines Allegro nicht wie mir geschah. Es scheint auch überhaupt der Mannheimer Geschmack in der Composition hauptsächlich auf Ueberraschung kalkulirt zu sein."
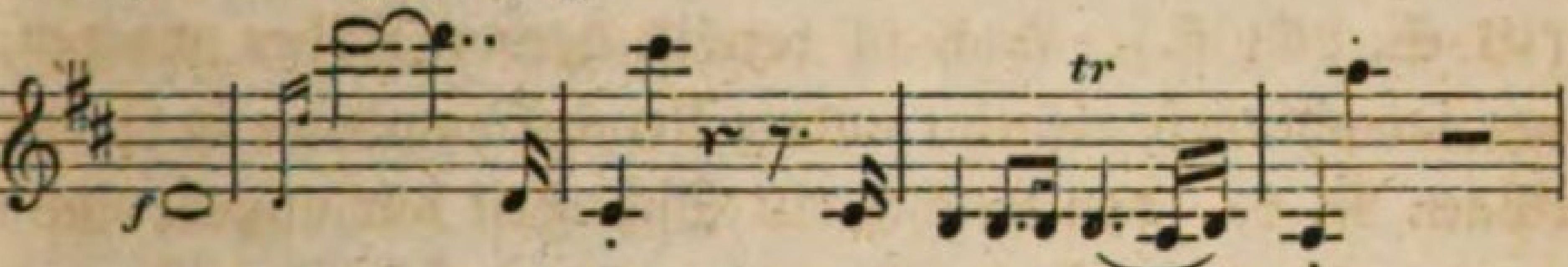
einer Weise angewendet welche mit seinen späteren Symphonien und Oratorien gar keinen Vergleich aushält[24].

Von den sieben Symphonien, welche Mozart in Wien geschrieben hat, wurde die erste in D-dur wie wir sahen (III S. 70 f.) im Sommer 1782 auf den Wunsch des Vaters für eine Salzburger Festlichkeit componirt. Unmittelbar nach der zweiten Aufführung der Entführung (19 Juli), wenige Tage vor seiner Trauung (4 August), im Gedränge anderer Arbeiten — er arrangirte zu gleicher Zeit seine Oper für Harmoniemusik und schrieb die Serenade in C-moll — componirte er diese Symphonie in kaum vierzehn Tagen und sandte die einzelnen Sätze wie sie fertig wurden seinem Vater zu. Kein Wunder daß er, als sie ihm später wieder zu Gesicht kam, „ganz surprenirt wurde", weil er „kein Wort mehr davon wußte". Sie hatte ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß die alte Serenatenform, wurde durch einen Marsch eingeleitet und hatte zwei Menuetts; als Mozart sie in seiner Akademie am 3 März 1783 in Wien aufführte, reducirte er sie durch Weglassung des Marsches und des einen Menuetts auf die üblichen vier Sätze. Nachträglich verstärkte er auch die Blasinstrumente[25] im ersten oder letzten Satz durch Flöten und Clarinetten, welche in sehr wirksamer Weise den prächtigen

24) Dessen hatte der redliche Künstler auch kein Hehl. Kalkbrenner erzählte mir, wie Haydn sich gegen ihn als jungen Menschen einmal beklagt habe daß der Mensch sterben müsse, ohne erreichen zu können was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ichs verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden."

25) Die Symphonie ist in der Breitkopf u. Härtelschen Partiturausgabe N. 5. Im Autograph (André Verz. 126) sind die Flöten und Clarinetten auf einem oben und unten anfangs leer gebliebenen System mit ganz verschiedener Dinte später hinzugefügt, und leider nicht in die gedruckte Partitur mit aufgenommen.

Glanz derselben erhöhen. Der Charakter des Festlichen, Rauschenden entspricht der ursprünglichen Veranlassung, auch in der Behandlung der einzelnen Sätze ist der Einfluß der alten Serenatenform noch kenntlich. Das erste Allegro hat nur das eine Grundmotiv, mit welchem es beginnt und das in kühnem Aufschwung



mit solcher Festigkeit und Energie seinen Platz einnimmt daß man sich nicht wundert, wenn es denselben nicht wieder aufgiebt. So schreitet es durch den ganzen Satz, durch die herben Dissonanzen, welche es heraufruft und die von wundervoller Kräftigkeit und Frische sind, wie ein Eroberer fort bis zu Ende. Was daneben auftritt ist, abgesehen von einigen überleitenden und abschließenden Wendungen, aus diesem Grundgedanken hervorgegangen und ihm wesentlich angehörig, ein selbständiges Motiv kommt außerdem gar nicht zum Vorschein, der ganze Satz ist eine fortlaufende Behandlung dieses Themas. Daher wird auch der erste Theil, obwohl er bestimmt abgeschlossen ist, nicht wiederholt und die Durchführung, die wiederum dasselbe Thema ergreift, ist kurz gehalten, so daß der ganze Satz von der gewöhnlichen Form eines ersten Symphoniesatzes merklich abweicht. Das Andante ist in der einfachsten Liedform, zierlich und fein, ohne tiefere Ansprüche; der Menuett glänzend und frisch[26]. Das Finale in Rondoform, der Sitte gemäß ziemlich lang ausgeführt, ist lebhaft und glänzend, keineswegs unbedeu-

26) Daß das Trio eine, gewiß unwillkührliche und nichts bedeutende Reminiscenz an eine frühere Arie aufweise ist bereits (I S. 381) bemerkt worden.

tend, wenn es auch dem ersten Theil an Kraft und Feuer nicht gleichkommt[27].

Eine zweite Symphonie schrieb Mozart in größter Eile für das Concert, welches er am 4 Nov. 1783 bei der Durchreise in Linz gab, und wir sahen daß dies höchst wahrscheinlich eine kleine bisher ungedruckte Symphonie in G-dur ist (III S. 263 ff.). Auch ist bereits hervorgehoben worden, wie sowohl diese als eine andere kleine Symphonie in C-dur (Part. N. 6), von welcher mit Sicherheit nur angenommen werden kann daß sie in Wien vor 1784 geschrieben ist, von dem Studium der Haydnschen Symphonien und dem directen Einfluß derselben die deutlichen Spuren trägt.

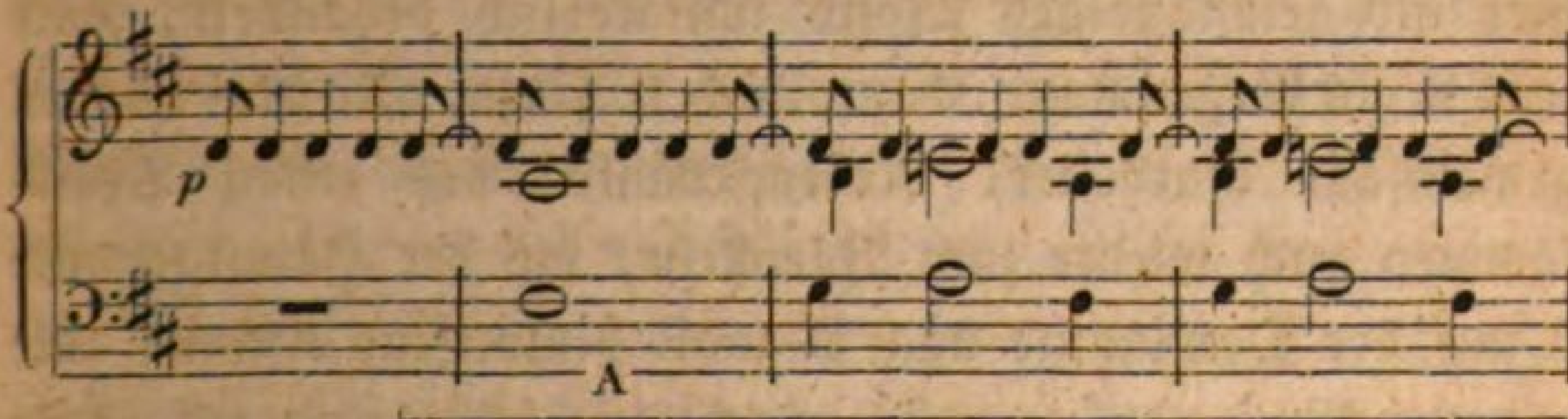
Zwischen diesen Symphonien und der nächsten in D-dur (Part. N. 1) liegen mehrere Jahre. Sie war für die Winterconcerte am 6 Dec. 1786 geschrieben, und fand besonders in Prag, wo sie Mozart im Januar 1787 aufführte, den außerordentlichsten Beifall[28] — die lange Reihe der Klaviercompositionen und Figaro gingen derselben voran, man ist berechtigt höhere Ansprüche zu machen. In der That zeigt sich auf den ersten Blick eine andere Behandlung des Orchesters; es ist vollkommen organisirt und sowohl wo die Instrumente in ihrer Gesammtheit zusammenwirken, als in den verschiedenen Combinationen der einzelnen zeigt sich in den feinsten Detailzügen die lebendige Bewegung selbständiger Individualität. Der Gesammtton der Instrumentation ist sehr klar, glänzend, hie und da eher etwas scharf, ganz
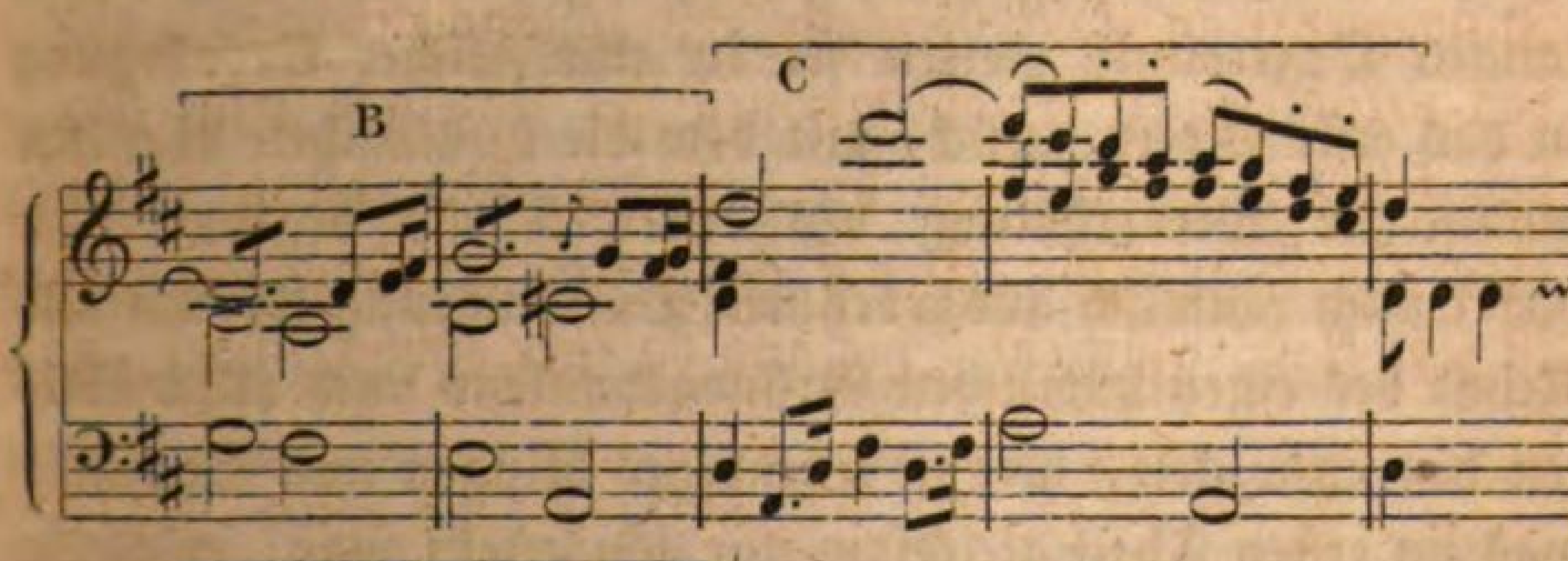
---

27) Mozart hat den ersten Satz mit Allegro con spirito, den letzten mit Presto bezeichnet und schrieb dem Vater, jener müsse recht feurig, dieser so geschwind als möglich gehen. Damals war es wohl nöthig zu treiben, heute darf man mit einer solchen Bemerkung die musikalische Locomotive nicht noch schärfer heizen wollen.

28) Niemtschek Biogr. S. 27.

verschieden z. B. von dem weichen und vollen Gesammtcharakter des Orchesters in der Es-dur Symphonie; aber dieser Ton ist absichtlich gewählt und hier der richtige. In der formalen Behandlung mag man in dem Umstand daß dem ersten Allegro eine feierliche Einleitung vorgesetzt ist, in einzelnen Zügen des Andante z. B. dem epigrammatischen Schluß, vielleicht auch des letzten Satzes, noch Spuren Haydnschen Einflusses finden, in allem Wesentlichen haben wir hier den ganzen, durchaus selbständigen Mozart. Das feierlich ernste, breit gehaltene Adagio ist eine völlig angemessene Vorbereitung auf das Allegro, das seinem Gesammtcharakter nach ein thatkräftiges Streben lebhaft aber mit Ernst ausdrückt. In diesem Allegro liegt nun die Form eines großen Symphoniesatzes völlig ausgebildet vor uns. Das Hauptmotiv wird nicht allein zu Anfang vollständig ausgesprochen



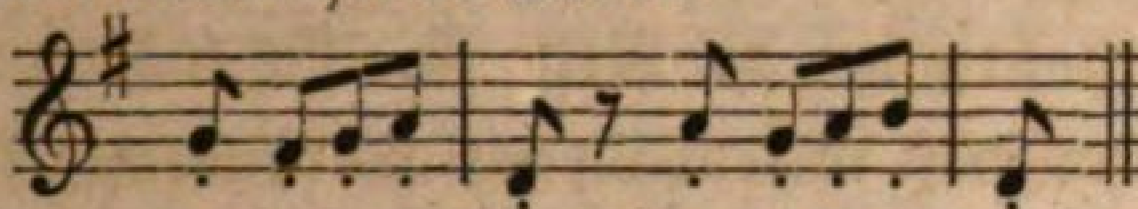


sondern es kehrt nach einem Halbschluß auf der Dominante, wobei eine charakteristische Figur



hervortritt, wieder, so daß nun die Periode B selbständig weiter ausgeführt wird; nun erst mit einem vollständigen Schluß in der Dominante tritt das zweite, sehr charakteristische und eigenthümlich behandelte zweite Motiv auf; den Abschluß des Theils leitet die Figur D ein, so daß auch ein Glied des Hauptmotivs A wieder berührt wird. Der Durchführung im zweiten Theil wird zunächst das dritte Glied des ersten Themas C zu Grunde gelegt. Diese beiden Takte, die dort nur als eine vermittelnde Passage erschienen, werden hier als selbständiges Motiv imitatorisch behandelt, bald tritt B als Gegenmotiv, dann auch D hinzu, alle drei werden gemeinsam bearbeitet, Nebengedanken des ersten Theils kommen auch wieder zum Vorschein, bis der Hauptgedanke A auf der Dominante nach D-moll hinweisend eintritt, die anderen Motive drängen sich gleichzeitig hinzu und auf einem langen Orgelpunkt gleiten sie in allmählicher Beruhigung in das erste Motiv zurück, mit dem die in manchen Punkten modificirte Wiederholung des ersten Theils beginnt. In dieser auch räumlich ausgedehnten Durchführung werden alle Keime des eigenthümlichen Grundgedankens nach allen Seiten hin entwickelt, hier ist lebendiges Ringen und Streben; was im ersten Theil gleichsam nur hingestellt war, erscheint bei der Wiederholung nach dieser Verarbeitung der einzelnen Elemente wie in einer höheren Potenz, gerechtfertigt und begründet, und erweckt deshalb auch im Hörer eine größere Befriedigung. Vom schönsten Liebreiz ist das frühlings-

frische, durchsichtig klare Andante. Bei der größten Zartheit und Anmuth wird der Ausdruck der Empfindung nicht weich und streift nur einigemal vorübergehend an den Ton des Sehnsüchtigen; den besonderen Charakter aber giebt ihm das kurze, wie abbrechende Motiv



welches bald im Unisono bald imitirt zwischen Oberstimme und Baß in verschiedenen harmonischen Wendungen sich durch das Ganze hindurchzieht, bald neckisch herausfordernd, bald bedenklich zurückhaltend, wodurch denn eine ganz eigenthümliche Mischung entsteht. Der letzte Satz — denn diese Symphonie hat keinen Menuett — entfaltet die größte Regsamkeit und Lebhaftigkeit ohne irgend eine ausgelassene Laune zu verrathen; diese heitere Rührigkeit entspricht der festen Haltung welche auch in den übrigen Sätzen herrscht. Es ist die mittlere Stimmung, welche in vielen Tondichtungen Mozarts, wie Ambros (Gränzen der Mus. u. Poesie S. 56) bemerkt, „keine Folge der Unfähigkeit zu einem Fluge in höhere Regionen ist, sondern einer edlen, maßvollen Ausgeglichenheit aller Kräfte, die einander im schönsten Gleichgewicht halten.“ Das Wesen derselben ist, um ästhetische Ausdrücke der Alten zu gebrauchen, mehr ethisch als pathetisch; der Charakter, das Feste und Bleibende, findet in ihnen seinen Ausdruck viel mehr als die Leidenschaft, die vorübergehende, momentane Erregung. Ein in diesem Sinn ethisches Kunstwerk ist so weit entfernt davon eine untergeordnete Stufe gegen das pathetische einzunehmen, daß es vielmehr eine um so energischere Vertiefung und sichere Kraft des Künstlers voraussetzt, da derselbe auf die unmittelbarer und verständlicher wirksamen Mittel zum Ausdruck der Leidenschaft verzichtet.

Es vergingen anderthalb Jahre bis Mozart sich wieder der Symphonie zuwandte; dann entstanden im Sommer 1788 innerhalb anderthalb Monate die drei Symphonien in Es-dur (26 Juni), G-moll (25 Juli) und C-dur (10 Aug.), welche man jetzt meistens im Sinne hat, wenn von Mozarts Orchestercompositionen die Rede ist. Es wäre unbegreiflich, wie in so kurzer Frist wesentlich verschiedenartige Werke von so reichem und bedeutendem Gehalt, so tiefem Wissen, so reifer Schönheit entstehen konnten, wenn man sie nicht als einen neuen Beweis ansehen müßte, daß die Seele des Künstlers unter den mannigfachsten Eindrücken des Lebens stets arbeitet und schafft, und im Verborgenen geheimnißvoll und unaufhörlich die Fäden zusammenschießen aus welchen sie das Kunstwerk webt und wirkt. Nach den verschiedensten Richtungen hin offenbaren diese drei Symphonien die Meisterschaft, mit welcher Mozart das Orchester zum ausdrucksvollen Organ seiner künstlerischen Stimmung zu machen, demselben Leben und Seele einzuflößen wußte. „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. — So erhob er die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß sie die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte“[29]. Dies war natürlich

29) Rich. Wagner Kunstwerk der Zukunft S. 85. Grade diese „Cantabilität“ macht Nägeli zum größten Vorwurf für Mozart, der nach ihm „ein unreiner Instrumentalcomponist genannt werden muß, der die

nur durch die feinste Ausbildung der einzelnen Instrumentalkräfte nach ihrer individuellen Eigenthümlichkeit für die zartesten Nuancen und Schattirungen des Ausdrucks zu erreichen, und man darf nur die Verschiedenheit der Tonfärbung im Ganzen und Einzelnen, welche jede dieser Symphonien in völliger Uebereinstimmung mit ihrem inneren Gehalt charakterisirt, sich vergegenwärtigen um die Freiheit und Sicherheit zu würdigen, mit welcher Mozart die Töne mischt, wie der Maler seine Farben. Und zwar nicht um durch ungewöhnliche Combinationen einzelne überraschende Effecte hervorzubringen, sondern um ein durchgebildetes, harmonisches Colorit zu gewinnen, durch welches das Einzelne am rechten Platz, in der richtigen Beleuchtung seine volle Wirkung thut. Daher wird man auch nicht leicht Stellen finden, in denen die Klangwirkung der ursprünglichen Intention nicht zu entsprechen scheint; so wie er es hörte und wollte, so klingt es auch. In allen Richtungen der künstlerischen Gestaltung gewahrt man dieselbe Sicherheit, dasselbe Maaßhalten, daher auch dieselbe Harmonie und Reinheit; nirgends ist ein Ueberschuß dessen was der Künstler gewollt hat gegen das was er erreichen konnte, überall volle Befriedigung, schöne Vollendung.

Die Symphonie in Es–dur (Part. 3)[30] erscheint als ein wahrer Triumph des Wohllauts. Mozart hat hier Clari-

Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermengte und vermischte, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichthums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte" (Vorlesungen S. 157). Unserer Zeit erscheint es gewiß sehr auffallend Mozart als das aufregende, verwirrende Element der Kunstentwicklung aufgefaßt zu sehen, und Nägeli meinte es sehr ernst und aufrichtig mit der Musik.

30) Das Autograph befindet sich in der kön. Bibliothek in Berlin.
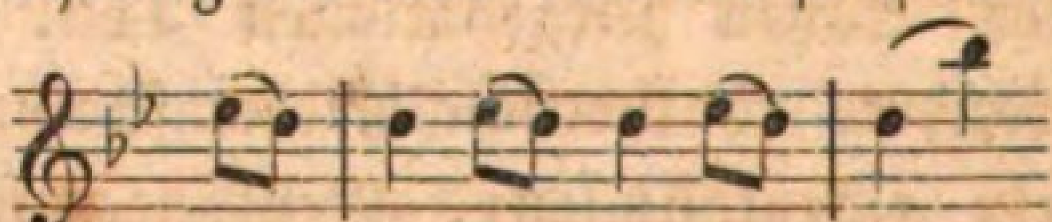
netten angewendet, und die Verbindung derselben mit den Hörnern und Fagotts bringt jene volle, markige und saftige Klangfarbe hervor, welche im modernen Orchester ein so wesentliches Element geworden ist, die durch das Hinzutreten der Flöte ein helles Licht, durch den Zusatz der Trompeten einen frischen Glanz erhält. Es genügt an die schönen Stellen im Andante wo die Blasinstrumente sich imitirend eintreten, oder an das reizende Trio des Menuetts zu erinnern um klar zu machen, von welcher Bedeutung die Wahl dieser Klangfarben für den charakteristischen Ausdruck ist. Der üppige Reiz des Wohllauts, der Glanz einer zur vollsten Reife erblüheten Schönheit, mit welchen diese Symphonie wie gesättigt ist, daß sie einen Eindruck macht, wie wenn das Auge durch die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines schönen Sommertags entzückt wird, sind der volle Ausdruck für das Gefühl einer in sich befriedigten Glückseligkeit. Nicht eine nur im sinnlichen Genuß schwelgende Erregung, sondern die Empfindung des Glücks, welche auf dem Gefühl der vollen Gesundheit und Kraft, des durch keine inneren oder äußeren Hemmungen gestörten Vermögens zu schaffen und zu genießen, der liebevollen Hingabe an ein schönes und reiches Dasein beruht, ist es welche voll und rein dieses köstliche Tongebilde durchdringt und ihm seine Schönheit verleiht. Wie selten ist er dem Menschen im Leben vergönnt, dieser ungetheilte Genuß des Glücks und der Freude, wie selten gelingt es der Kunst ihn ganz und rein zu verklären! Und wie mannigfach spricht sich diese Empfindung hier aus. Mit dem Gefühl des Stolzes und der Bewunderung, wie es das Bewußtsein der eigenen Kraft in ihrem Vollgenuß verleihet, in der prachtvollen Einleitung, während das darauf folgende Allegro das Behagen des Genießens bald mit einer gewissen Beschaulichkeit, bald in

heiterer Fröhlichkeit, bald in thatkräftiger Regung, stets in gehobener, edler Fassung ausdrückt. Im Andante streifen zwar einzelne leichte Schatten in die ruhige, sommerabendliche Stimmung, aber sie verdüstern das milde darüber ausgegossene Licht nicht, sondern lassen nur die Klarheit des Gemüths um so deutlicher hervortreten, das bei sich selbst einkehrt um seines inneren Friedens froh zu werden. Das ist die echte Quelle eines heiteren Uebermuths, wie er in den letzten Sätzen herrscht, der nicht aus einem inneren Zerwürfniß, sondern aus der Freude an der eigenen Kraft und aus der Lust am Dasein hervorgeht. Der letzte Satz namentlich entfaltet eine neckische Jovialität, welche bei Haydn häufiger als bei Mozart ist, und wahrt durch die feine und edle Haltung der schalkhaften Laune sehr glücklich den in den vorhergehenden Sätzen festgehaltenen Ton. Harmonische und ganz besonders rhythmische Ueberraschungen geben diesem Satze sein eigenthümliches Gepräge. So ist es von äußerst komischer Wirkung, wenn die Blasinstrumente das von den Geigen begonnene Thema fortsetzen wollen, aber weil jene ihren eigenen Weg fortsetzen, wie aus dem Contert gebracht wieder abbrechen und verstummen. Diesem neckischen Charakter entspricht auch der scherzhafte Schluß, der Nägeli (Vorlesungen S. 158) „so stillos unschließend" erscheint, „so abschnappend, daß der unbefangne Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht"[31].

Den graden Gegensatz bildet die G-moll Symphonie (Part. 2. André Verz. 128). Schüttete dort Mozart ein

31) E. T. A. Hoffmann sagt von dieser „Schwanengesang" benannten Symphonie (Fantasiest. I, 4 Werke VII S. 56): „Liebe und Wehmuth tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen." A. Apel hat die Symphonie in ein Gedicht umzusetzen versucht, das den Charakter der einzelnen Sätze in Worten nachbilden soll (A. M. Z. VIII S. 453 ff.).

reiches Füllhorn von Glück und Freude aus, so läßt er hier nur Schmerz und Klage vernehmen. Schon die Wahl der Tonart läßt unwillkührlich einen vergleichenden Blick auf das Klavierquartett (comp. Aug. 1785) und das Quintett (comp. 16 Mai 1787) in G-moll werfen. Allerdings ist auch die Stimmung eine verwandte, allein während dort der Schmerz sich beruhigt oder gar in Jubel umschlägt, wächst er hier in fortdauernder Steigerung bis zu einer wilden Lust, die den Schmerz übertäuben will. Und diese Steigerung ist mit feinem Gefühl und sicherem Takt herausgebracht[32]. Mit leiser Klage beginnt der erste Satz, welche durch die Regung einer ruhig tröstlichen Empfindung im zweiten Thema kaum unterbrochen wird; im zweiten Theil wächst in der Durchführung der Ausdruck der sanften Klage



zu den schneidendsten Schmerzensrufen, aber im Ringen und Kämpfen sinkt die Kraft des Widerstandes wieder zur Klage herab. Dagegen tritt im Andante die tröstliche Empfindung in den Vordergrund, zwar kein Ausruhen im sicheren Bewußtsein des inneren Friedens, vielmehr ein Streben und Sehnen nach demselben, nicht mit Klagen und Seufzen, sondern in ernster Gefaßtheit, die sich selbst bis zu heiterem Spiel zu erheben sucht[33]. Mit dem Menuett aber tritt eine

32) Es ist charakteristisch daß im ersten und letzten Satz das zweite Thema seine wahre Bedeutung erst erhält, als es zum zweitenmal in Moll auftritt; in der Durtonart ist es ungleich weniger ausdrucksvoll.

33) Im Andante ist ein lange fortgepflanztes Versehen durch Schumann richtig erkannt worden (N. Ztschr. XV S. 150. ges. Schr. IV S. 62 f.). In beiden Theilen sind je vier Takte (I 29—32, II 48—51) nur mit veränderter Instrumentation nach einander wiederholt, was ganz unerträglich ist, da so derselbe Uebergang von Des-dur nach B-moll (Ges-dur: As-moll) zweimal neben einander steht. Ein Blick auf die Originalpartitur macht die Sache klar. Mozart hatte ursprünglich die

andere Wendung ein; ein entschlossener Widerstand wird mit gesammelter Kraft begonnen, festen Schrittes geht es auf den Feind zu, vergebens — auch diese Kraftanstrengung löst sich in Klagen auf. Daher kann denn auch der süße Trost, der im Trio weicher und zarter als im Andante sich vernehmen läßt, nicht dauernd befriedigen; noch einmal wird der Kampf versucht und verhallt wieder in Klagen. Frieden bringt hienach auch der letzte Satz nicht, sondern eine wilde Lust, die den Schmerz austoben lassen und sich im Genuß desselben sättigen will, stürmt durch denselben in unruhiger Hast und Aufregung. Von den Mozartschen Symphonien ist diese die leidenschaftlichste; indessen hat der Meister auch hier nicht vergessen daß „die Musik auch in der schaudervollsten Lage Musik bleiben soll" (III S. 114) und im charakteristischen Ausdruck der Leidenschaft die Schönheit gewahrt. Was Goethe vom Laokoon sagt das findet auch hier seine Anwendung (Werke XXIV S. 233): „Wir dürfen kühnlich behaupten daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht." Und in dem Sinne, in welchem Goethe den

---

vier Takte 33—36 (II 52—55) geschrieben, dann auf einem Nebenblatt, vielleicht zur Erleichterung, die andere Version hinzugefügt; durch Irrthum sind nachher beide neben einander abgeschrieben. Daß er die Zweiunddreißigstel-Figur den Blasinstrumenten eigentlich zugedacht hatte geht auch aus der gleich zu erwähnenden Bearbeitung mit Clarinetten hervor, wo sie diesen gegeben ist.

Laokoon anmuthig zu nennen wagt, wird auch dieser Symphonie trotz starker Schärfen und Härten Niemand die Anmuth absprechen [34]. Der Natur der Sache nach werden die Darstellungsmittel hier ganz anders wie in der Es-dur Symphonie verwendet. Die Umrisse sind schärfer geführt und gegeneinander gestellt, ohne die reichen Ausfüllungen, welche dort einen so vollen und glänzenden Eindruck machen; dadurch wird theils eine große Klarheit theils eine gewisse Strenge und Herbigkeit erreicht. Dem entspricht auch die Instrumentation; sie ist nicht allein auf ein knapperes Maaß beschränkt [35], sondern hat durchgehends einen scharfen, mitunter schneidenden Charakter. Es ist interessant daß Mozart bei einer späteren Aufführung der Klangfarbe mehr intensive Kraft und Fülle durch das Hinzufügen von Clarinetten gegeben hat, und zwar beschränkte er sich dabei nicht auf eine Verstärkung, wie bei der D-dur Symphonie, sondern er arbeitete die ursprünglichen Oboenstimmen so um, daß bedeutende, charakteristische Partien den Clarinetten — besonders im Andante — ganz zufielen, andere den Oboen

34) H. Hirschbach sagt, wie es scheint in vollem Ernst (N. Ztschr. f. Mus. VIII S. 190): „Giebt es doch noch überall Leute genug die vor jedem Beethovenschen Werk hinauslaufen; höchstens finden dieselben noch seine ersten Symphonien erträglich, das andere ist barock, unklar u. s. w., aber die G-moll Symphonie von Mozart ist ihnen ein großes Meisterwerk, während hie und da wohl einer sein mag, der denkt: diese sogenannte Symphonie verdient eigentlich gar nicht diesen Namen, sondern ist ein weder durch Erfindung noch durch Arbeit hervorragendes, gewöhnliches mildes Musikstück, das zu schreiben (wenn man alle tieferen Anforderungen unserer Zeit bei Seite setzt) durchaus nicht so schwer fallen müßte, und das Beethoven wahrscheinlich nicht für ein so großes Meisterwerk gehalten hat."

35) Man sieht aus der Originalpartitur daß Mozart anfangs vier Hörner zu nehmen beabsichtigte, aber nach wenig Takten strich er sie aus und beschränkte sich auf zwei.

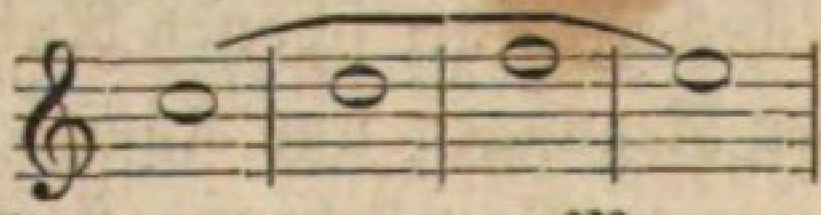
allein blieben, während sie häufig auch zusammenwirken; nur im Menuett setzte er keine Clarinetten hinzu [36].

Von ganz verschiedenem Charakter ist endlich die letzte Symphonie in C-dur (Part. 4. André Verz. 129), in mehr als einem Betracht die größte und höchste, obgleich sie weder so leidenschaftlich bewegt wie die G-moll Symphonie noch so üppig reizend wie die in Es-dur ist [37]. Vor allem fällt die Würde und Feierlichkeit in der ganzen Haltung auf, welche im ersten Satz in einen glänzenden Pomp hinüberstreift, an dessen stattlicher Ausbreitung unleugbar auch das sinnliche Behagen an dem prächtigen Klang seinen Antheil hat. Aber diese äußere Pracht ist nicht das Wesentliche, ein wirklich vornehmer Sinn, eine tüchtige Kraft und männliche Würde durchdringt das Ganze; die stolze Haltung, das glänzende Auftreten sind im Gefolge der Freiheit und Kühnheit charakteristische Attribute echten Adels. Leidenschaftliche Erregung tritt nicht hervor, aber neben lebendiger Kraft anmuthige Zartheit und eine hoch gehobene Heiterkeit, welche in dem schon früher (S. 27 f.) ausgezeichneten Motiv, das zum Schluß des ersten Theils überraschend eintritt, in wunderbarer Klarheit hell aufleuchtet. Die Tiefe der Empfindung offenbart in noch höherem Grade das Andante, welches in seiner schönen Ruhe uns doch auch die leidenschaftlichen Regungen und Kämpfe offenbart, aus denen sie hervorgegangen ist; allein wie stark und herbe diese auch ausgesprochen werden, so bilden sie doch nur den Hin-

36) Diese Umarbeitung ist auf einem besonderen Blatt ausgeführt, welches sich bei der Originalpartitur findet.

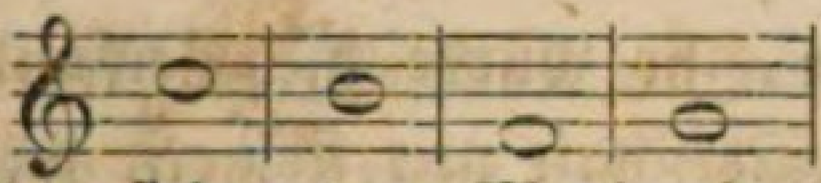
37) Man hat derselben, ich weiß nicht wann und wo, den Namen der Jupiter-Symphonie gegeben, wohl mehr um die Majestät und den Glanz derselben zu bezeichnen als in der Absicht eine tiefsinnige Symbolik anzudeuten.

tergrund für das Bild eines Seelenfriedens, den sie nicht mehr trüben können, der so fest gegründet, so seiner selbst gewiß ist, daß er in voller Freiheit auch gewaltig erschütternde Eindrücke heraufbeschwören und beherrschen kann. Ist der Eindruck dieser großartigen zur edelsten Milde gereiften, wahrhaft sittlichen Kraft ein erhebender, so ruft der Menuett durch sein Wesen jenes heitere Motiv des ersten Satzes wieder ins Gedächtniß. Es ist ein Schwung, eine Elasticität in der leichten und freien Bewegung desselben, eine Freudigkeit und Frische, welcher die Uebung der Kräfte Spiel und Genuß ist, von einer Feinheit und einem Adel getragen, daß sich der Hörer in ein reineres Element entrückt glaubt, in welchem er leicht und mühelos lebt wie die homerischen Götter. Das Finale ist jenes Meisterwerk, in welchem die staunenswerthe contrapunktische Kunst mit einer Freiheit geübt wird, daß auch ein Zuhörer, welcher von dieser Meisterschaft und ihren Bedingungen keine Ahnung hat, denselben vollkommen befriedigenden Eindruck eines glänzenden, prachtvollen aus dem freien Zusammenwirken der edelsten Kräfte hervorgehenden ritterlichen Spiels gewinnt, welchen die vorhergehenden Sätze hervorgerufen haben. In dem Hauptthema, mit welchem es beginnt
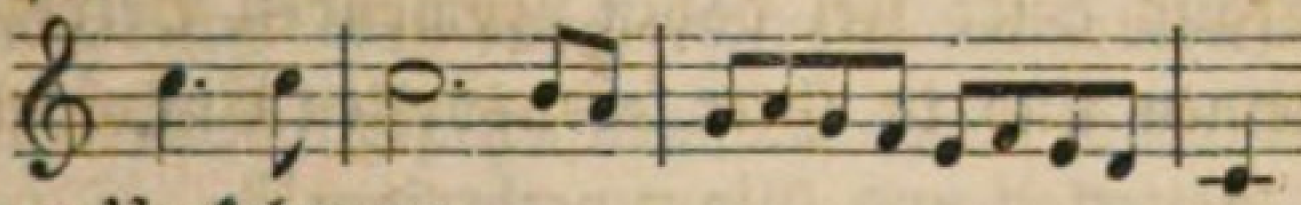


finden wir ein Motiv wieder, das Mozart von früher Jugend an viel beschäftigt hat, das uns schon in mehreren Messen, in einer Symphonie, einer Klaviersonate begegnet ist[38]; hier scheint er damit haben abschließen zu wollen. Zunächst nimmt er es zum Fugenthema, später kommt es auch in der Umkehrung vor
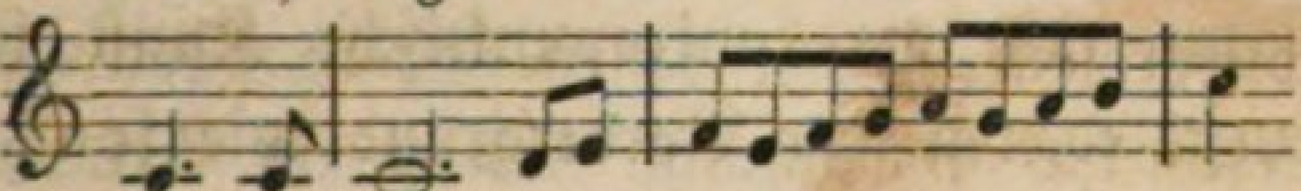
38) Vgl. I S. 235. 475. 482. III S. 350. IV S. 39.
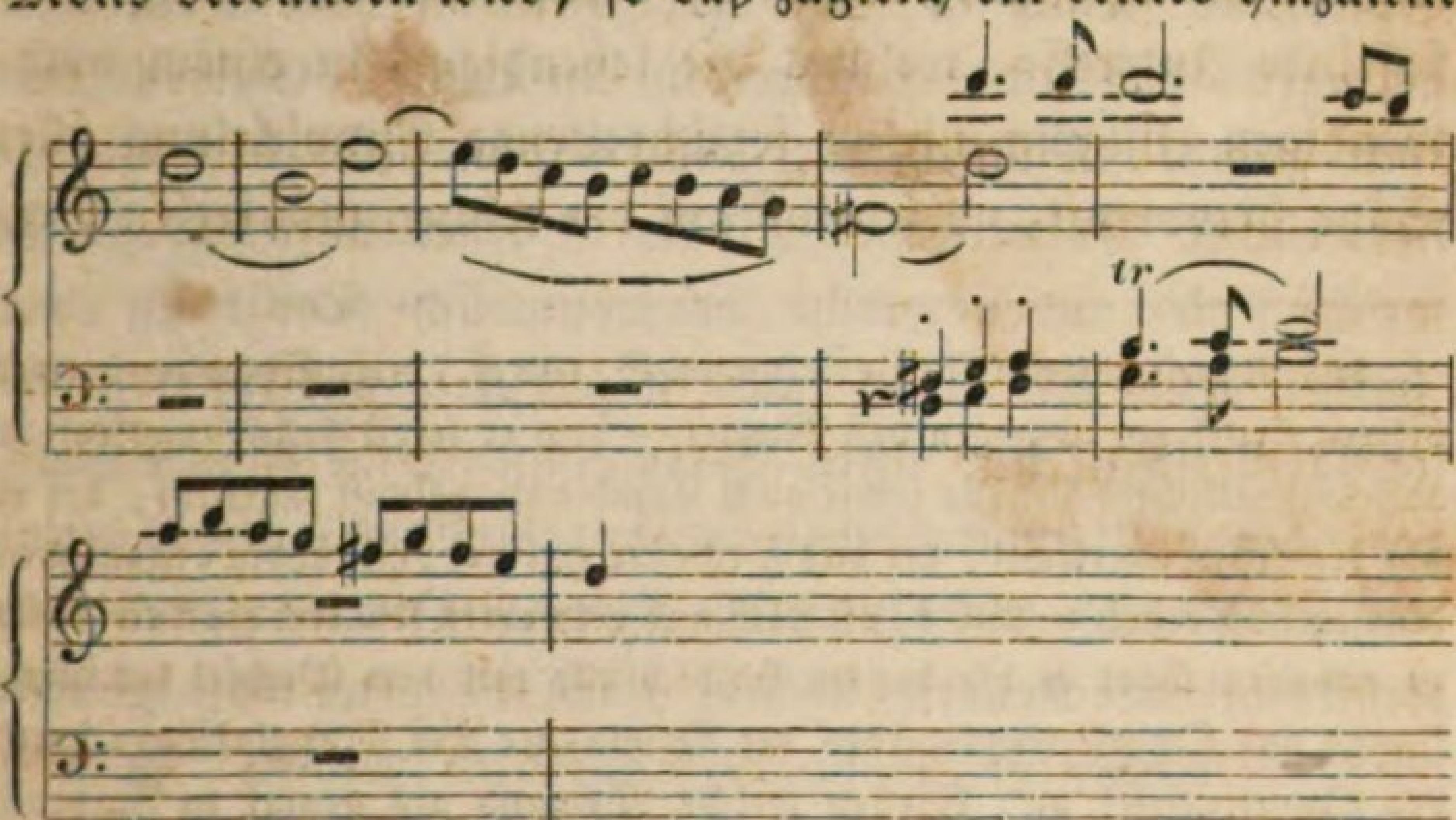


Dann aber gesellen sich andere Motive dazu, ein prägnant rhythmisches



oder in der Umkehrung



das mit seinen scharfen Accenten in der verschiedensten Weise dreinschlägt und als abschließende Periode mit einem andern Motiv verbunden wird, so daß zugleich ein drittes hinzutritt



Alle diese einzelnen Motive, zum Theil wieder in kleinere Glieder aufgelöst, werden nebst anderen Nebengedanken ebensowohl als selbständige Elemente contrapunktischer Bearbeitung, als in den mannigfachsten Combinationen zu zweien, dreien und vieren mit einander verflochten und verarbeitet, was zu nicht minder staunenswerthen harmonischen Wendungen von größter Kraft und Kühnheit und mitunter schneidender Herbigkeit Veranlassung giebt. Es kommt kaum ein noch so kleines Glied vor, das nur eine vorübergehende Bedeutung hätte; jedes Element kommt irgendwo zu selbständiger Geltung. Eine eingehende Analyse kann hier nicht

die Aufgabe sein, sie würde die Bewunderung vor einer künstlerischen Meisterschaft nur steigern welche die strengsten Formen so geschmeidig zu machen weiß, daß sie nur dem feurigen Erguß einer frei dahin strömenden Beredsamkeit zu dienen scheinen und in ihrer lebensvollen Entwickelung eine Fülle von Heiterkeit und Glanz verbreiten[39].

Tritt nun auch die contrapunktische Kunst in diesem Satze so entschieden in den Vordergrund wie sonst nirgend, so ist sie doch in diesen Symphonien überall als die gestaltende Kraft thätig, und zwar nicht allein in den eigentlichen Durchführungssätzen, vielmehr beruht das anziehende und fesselnde Interesse, welches die lebendige, in einem nothwendigen Zusammenhang fortschreitende Entwickelung aller Sätze hervorruft, wesentlich auf der reichen und freien Ver-

39) Nägeli unterwirft (Vorlesungen S. 162 ff.) diese Symphonie einer bittern Kritik um zu zeigen daß Mozart — dem er selbst Erfindungskraft in außerordentlichem Maaße sowie auch Combinationskunst zugesteht, den er als den ersten anerkennt, der das Orchester zu einer vollständig organischen Kunstgestalt erhob — stillos, oft flach und verworren sei. Um die Trivialität zu erweisen führt er die breiten Halbschlüsse mit dem Wechsel des Dreiklangs und Quartsextenaccordes der Dominante und Modulationen durch den Quintencirkel an, Stellen welche Niemand als genial in Anspruch nehmen wird, obwohl sie noch nicht genügen um ein so hartes Verdammungsurtheil zu begründen. Der Vorwurf des Mißbrauchs der Progression (Wiederholung derselben Tonreihe um einen Ton höher oder tiefer) ist mindestens sehr bestritten, und wenn die Verworrenheit aus der Irregularität des Rhythmus erwiesen werden soll, so ist es in diesem Fall wohl Nägeli den der Vorwurf trifft. Sagt er aber schließlich sogar: „Warum aber in seinen großen (langen) Instrumentalwerken bei aller Genialität keine wahre Stilgröße, welche wesentlich auf der Eurhythmie beruhet, vorhanden ist, das erklärt sich wohl am natürlichsten aus Mozarts Charakter und Lebensweise: er war zu eilfertig, wo nicht zu leichtfertig und componirte wie er war" — so muß man protestiren gegen eine Kritik, welche angebliche ästhetische Schwächen durch vorausgesetzte moralische erklären zu dürfen meint.

wendung der mannigfachen Mittel contrapunktischer Schreibweise. Allerdings sind sie mit einer Leichtigkeit und Sicherheit angewendet, daß diese Darstellungsweise als der natürliche Ausdruck dessen erscheint was der Componist sagen will, und nicht allein als die vollständig gelungene Erfüllung der bestimmten einfacheren oder künstlicheren Form, welche für diesen Zweck gewählt ist, sondern als die freie Erscheinung der künstlerischen Schönheit überhaupt. Diese Freiheit durchdringt alle einzelnen Elemente des Ganzen und ruft die selbständige, leichte und naturgemäße Bewegung derselben hervor; auch die Kunst der freien Benutzung der Klangfarben hängt unmittelbar damit zusammen, sie dient nur dazu die individuelle Charakteristik der durch die Kunst der Stimmführung selbständig gewordenen einzelnen Stimmen schärfer zu bestimmen, ohne diese Voraussetzung würde sie ein leeres Spiel mit dem Reiz des Klanges sein[40]. In der Vereinigung beider beruht die Kunst das Orchester als einen belebten Organismus zum Ausdruck der künstlerischen Idee zu machen, welche den schöpferischen Impuls der gesammten Gestaltung giebt und das Maaß für die in jedem einzelnen Moment zu bewegenden Kräfte. Das sichere Gefühl für die Entwickelungsfähigkeit des einzelnen Motivs nach Art und Ausdehnung der Bearbeitung, für das Verhältniß der verschiedenen mit einander in Contrast und Conflict tretenden

40) Die damals ganz neue Kunst die Blasinstrumente aller Art in jeder Nuance und Schattirung der Einzel- und Gesammtwirkungen anzuwenden wird von den Zeitgenossen ganz besonders gepriesen und ist schon mehrfach besprochen. Auch die Behandlung der Saiteninstrumente ist nicht minder vorgeschritten; man erinnere sich, um nur eins anzuführen, an die ganz freie, so charakterische als melodiöse Führung der Bässe. Ganz besonders aber ist die schöne durchgehende Harmonie der Tonfarbe hervorzuheben, der natürliche, gesunde Gesammtton des Orchesterklangs, der durch keinen Reichthum einzelner reizender Effecte ersetzt werden kann.

Elemente, nicht minder für die Proportion der Theile der einzelnen Sätze[41] und wiederum dieser zu einem Ganzen endlich auch für die Vertheilung und Mischung der Klangfarben ist die Grundbedingung für die Schöpfung eines Kunstwerks das als eine Totalität wirken soll; auch der Meister erwirbt dasselbe nur, indem er durch die Erfahrung, welche gewissenhaftes Arbeiten erwirbt, das Talent, welches die gütige Natur verleiht, bildet.

Daß in Mozarts großen Symphonien der glücklichste Verein von Erfindung und Wissen, Gefühl und Geschmack Werke von großer Vollendung und Schönheit geschaffen hat werden wenige in Abrede stellen; daß sie auch der charakteristische Ausdruck des gesammten zu künstlerischer Production gesteigerten Seelenlebens seien, daß ihre ganze Organisation daraus mit Nothwendigkeit hervorgegangen sei, ist, wie auch bei einigen anderen der bedeutendsten Instrumentalcompositionen, in kurzen allgemeinen Umrissen anzudeuten versucht. Wenn das Wort, welches schon der bildenden Kunst gegenüber sich ungenügend erweist, den Gehalt eines musikalischen Kunstwerks wiederzugeben unternimmt, wird der Erfolg stets zweifelhaft sein. Nicht allein wird das begriffliche Moment durch das Wort nothwendig schärfer hervorgehoben als es im Wesen der musikalischen Darstellung liegt, auch die Subjectivität dessen, der das Wort anwendet, mischt sich als ein dem Musikalischen Fremdes hinein: von zwei Seiten her wird das was als der reine Kern des musikalisch

41) Ad. Kullak (das musikalisch Schöne S. 80) bemerkt daß nach vielen von ihm angestellten Berechnungen Haydn und Mozart in den meisten Werken dem von Zeising aufgestellten Proportionalgesetze, — nach welchem wenn ein in ungleiche Theile getheiltes Ganze als formell schön erscheinen soll, sich der kleinere Theil zum größeren verhalten muß wie der größere zum Ganzen — ziemlich nahe kommen, in einigen demselben ganz entsprechen.

ausgedrückten gewonnen werden soll alterirt. Dies beweist nur daß Wort und Ton, als Mittel der künstlerischen Darstellung in Rede und Musik, verschiedene Seiten der geistigen Natur des Menschen, wenn auch nicht ausschließlich so doch vorwiegend, in Anspruch nehmen, nicht aber, daß dieselbe zu künstlerischem Schaffen angeregte Stimmung nicht ihren vollständigen Ausdruck in den sich keineswegs deckenden Darstellungen durch Rede und Musik finden könne. Es wird daher kaum zu vermeiden sein daß man dies Allgemeine, in welchem beide beruhen, nicht durch Worte zu bezeichnen suche, deren Unzulänglichkeit zuzugestehen ist, wenn sie gleich deshalb noch nicht nothwendig unwahr sind. Man hat indessen neuerdings in Abrede gestellt daß Mozarts Compositionen aus scharf bestimmten Seelenstimmungen als ein Ganzes mit Nothwendigkeit hervorgegangen seien und in diesem Umstande einen charakteristischen Unterschied gegen Beethoven gefunden[42]. Wenn man die Kunstrichtung Beethovens als die des Geistes im Gegensatz gegen die frühere, namentlich auch Mozartsche, als die Kunst der Seele bezeichnet[43], so ist damit ohne Zweifel auf ein bedeutsames Moment hingewiesen; allein soll dieser Unterschied als ein erschöpfender, als ein wesentlich qualitativer geltend gemacht werden, so wird der rechte Gesichtspunkt dadurch verrückt. Es ist kein Zweifel

42) Programmmusik kannte man damals auch. Dittersdorf „war auf den Einfall gerathen einige von Ovids Metamorphosen zu charakterisirten Symphonien zu bearbeiten" und führte im Jahr 1786 zwölf derselben in Wien auf (Selbstbiogr. S. 230). Eine stellt die vier Weltalter vor, eine andere Aktäon. Im Allegro jagt Aktäon, im Adagio badet sich Diana, im Menuett überrascht sie Aktäon, den im Finale die Hunde zerreißen. Sie trugen dem Componisten mehr Beifall und Geld ein als Mozart die seinigen; ein berühmter Schriftsteller, Joh. Tim. Hermes, der Verfasser von Sophiens Reisen, analysirte sie.

43) Marr, Musik des neunzehnten Jahrh. S. 68 ff.

daß Beethoven Saiten des menschlichen Gemüths zum Tönen gebracht hat, welche vor ihm Niemand angeschlagen hat, daß er Darstellungsmittel zur Anwendung gebracht hat von einer Energie und Macht des ergreifendsten Ausdrucks, wie sie bis dahin unerhört waren, daß er ein echter Sohn der Zeit die ihn geboren hat den Kampf der Leidenschaften, das tiefste Ringen und Streben nach individueller Freiheit gewaltiger und rücksichtsloser in der künstlerischen Darstellung ausspricht als man es vor ihm vermochte; es ist daher begreiflich daß seine Compositionen denen die mit ihm gelebt haben, an ihm herangezogen sind, in ihrem specifischen Ausdruck der künstlerischen Stimmung unmittelbar verständlich sind. Allein die menschliche Natur in ihren Grundzügen bleibt stets dieselbe und die wahren und echten Impulse des künstlerischen Schaffens gehen aus den gemeinsamen, dem Wesen nach unveränderlichen Momenten der Menschennatur hervor, nur das individuelle Gepräge drückt dem bildsamen Element der arbeitende Künstler auf, und wenn dieses unter gewissen Umständen nicht überall gleich verständlich ist, so folgt daraus noch nicht daß nicht der Gehalt der alte echte sei. Mit dem Zugeständniß einer durch Formvollendung befriedigenden Schönheit und Grazie, welche auf den Anspruch eines tiefen Gehalts verzichten lasse[44], ist daher, wenn wir einem Kunstwerk gegenüberstehen, so wenig gewonnen als mit der Ansicht, welche zufällige, ohne inneren Zusammenhang an einander gereihete Stimmungen

44) Ad. Kullak Das musikalisch Schöne S. 149: „Mozart ersetzt durch die herrliche Form und die ihm angeborne Grazie sehr oft die Ungenauigkeit des Ausdrucks — was er giebt ist immer noch ein schönes Kunstwerk, aber es hat seine Schönheit in ganz anderen Eigenschaften als die moderne Richtung. Sie beruht durchaus in der sinnlichen Harmonie und dem rhetorischen Rhythmus, die Wahrheit der tieferen Ausdrucksweise fehlt sehr oft."

an die Stelle einer consequenten inneren Entwickelung setzen will[45]. Denn weder kann in einem wirklichen Kunstwerke Form und Gehalt absolut getrennt werden, oder gar eins das andere ersetzen, noch kann ein Kunstwerk ein Ganzes sein und als ein Ganzes wirken, wenn es nicht in seiner Totalität empfangen und gereift ist und diese Ganzheit und Einheit der künstlerischen Stimmung zum klaren Ausdruck bringt. Erinnert man sich daß die Zeitgenossen Mozarts in eben den Compositionen einen bis zur Uebertreibung lebhaften und kräftigen Ausdruck der Empfindung, unverständliche Tiefe und Ueberspanntheit einer durch die schärfsten Contraste frappirenden Charakteristik fanden, in welchen unsere Zeit das edelste Maaßhalten, die reinste Harmonie, die Verklärung vollendeter Schönheit oder wohl auch eine Abschwächung gehaltvoller Kraft zum anmuthigen Formen-

45) Ambros Gränzen der Musik und Poesie S. 64 f.: „Mozart, der größte Vertreter der Musik der Seele ist, recht wie ein Kind, im Stande uns in einem Athem anzulachen und anzuweinen, ohne daß wir ihn um den Grund fragen dürfen. Es ist vergebliche Arbeit wenn man in seinen Symphonien, Quartetten u. s. w. einen psychologischen Entwickelungsgang sucht." Aber — zu geschweigen daß Beethoven, der Musiker des Geistes, in solchen für Viele völlig unverständlichen und unvermittelten Contrasten ungleich stärker ist — wenn wir mit dem Künstler wirklich in einem Athem lachen und weinen, so beweist das ja grade daß dieser Wechsel aus einer tief begriffenen Einheit der Stimmung hervorgeht, welche auch der Zuhörer als ganz und wahr empfindet. Ebendas. S. 123: „Sieht man nicht auf Intentionen, die erst später in der Musik des Geistes ihre Entwickelung fanden, sondern bleibt man auf dem rein musikalischen Standpunkte, wie es viele nennen, oder auf dem Standpunkte der Musik zufälliger Stimmungen wie wir sagen, so kann ohne weiteres gefragt werden, ob die Welt etwas Vollkommneres besitze als Mozarts Symphonie in G-moll, Es-dur und C-dur mit dem fugirten Finale." Ebendas. S. 141: „Wir sahen — in der Zeit der Musik der Seele den geordneten Zusammenhang der Stimmungen (Mozarts G-moll Symphonie) mehr nach Art eines zufälligen Resultats entstehen."

spiel erkennt, so ergiebt sich daß in dem veränderten Standpunkt des Zuhörers liegt was man in der Beschaffenheit des Kunstwerks zu finden glaubte. Wer sich von den zufälligen Gewöhnungen und Voraussetzungen einer bestimmten musikalischen Epoche frei macht und an das Kunstwerk mit dem Maaßstab herantritt, welcher in den allgemein gültigen Gesetzen der Kunst begründet ist, wer ferner die Individualität einer künstlerischen Natur als solche lebendig erfaßt, der wird sich auch hier im Genießen wie im Urtheilen nicht irren lassen.

15.

Nachdem wir Mozart in seiner Wirksamkeit als Instrumentalcomponist gewürdigt haben, können wir ihn wieder auf dem Gebiet aufsuchen, welchem er von jeher mit der größten Vorliebe seine Thätigkeit zugewendet hatte, dem dramatischen[1]. Der beispiellose Erfolg der Entführung, welche der Theaterkasse ungewöhnliche Einnahmen, dem Componisten ungetheilten Beifall gebracht hatte, berechtigte ihn zu der Erwartung daß der Kaiser, welcher die deutsche Oper ins Leben gerufen hatte, ihm durch weitere Aufträge eine ehrenvolle Laufbahn eröffnen werde. Er war aber entschlossen nicht wieder unter so ungünstigen Bedingungen eine Oper zu schreiben und dachte wie wir sahen (III S. 76) sogar daran eine Oper zu componiren, sie selbst einigemal aufführen zu lassen und dann der Theaterdirection

1) Für die Geschichte der Oper in Wien sind mir außer einem mit Sachkenntniß geschriebenen Aufsatz (A. M. Z. XXIV S. 265 ff.) vor allem die sorgfältigen und genauen Mittheilungen förderlich gewesen, welche ich der unermüdlichen Gefälligkeit meines Freundes Dr. Leop. v. Sonnleithner verdanke; beide liegen meinen Angaben auch wo sie nicht ausdrücklich angeführt werden, zu Grunde.

zu überlassen — ein unpraktischer Einfall, den ihm sein Vater, wenn es nöthig war, gewiß ausgeredet hat. Es wurde ihm auch noch einmal der Antrag zu einer Oper gemacht, aber das Buch welches man ihm anbot — „Welches ist die beste Nation?“ — war so elend daß er seine Musik nicht daran verschwenden mochte. Nun componirte sie Umlauf, aber sie wurde vom Publicum ausgezischt, und Mozart schreibt seinem Vater (21 Dec. 1782), er wisse nicht, „ob der Poet oder der Componist den Preis des Elends davon tragen wird.“

Allein die deutsche Oper ging, als sie den schönsten Aufschwung zu nehmen schien, bereits ihrer Auflösung entgegen. Stephanie d. j.[2] hatte es durch Intriguen dahin gebracht daß die Leitung der Oper Müller entzogen und einem Ausschuß übergeben wurde, in welchem er Streit und Parteiungen so geschickt zu unterhalten wußte, daß man zuletzt zufrieden war, als er allein die Leitung übernahm. Die unausgesetzten Verdrießlichkeiten, welche davon die Folge waren, die Zerwürfnisse der Operisten mit den Schauspielern, verstimmten ebensowohl Kienmayer und Rosenberg,

2) Müller (Abschied S. 263 f.) nennt zwar in seinem Berichte Stephanie d. j. nicht, allein aus anderen Nachrichten werden seine Andeutungen leicht verständlich. Schröder schrieb an Dalberg (19 Jan. 1782): „Ich bestehe darauf daß der junge Stephanie von allen Geschäften ausgeschlossen wird, und Niemand wagt es dem Kayser vorzuschlagen daß er einen Mann abschaffe, den er eingesetzt, aber sicher der völlige Ruin des Theaters seyn wird. Ich habe in Wien von Seiten des Gehalts verloren, ich mag es nicht von Seiten der Zufriedenheit. Ueberdieß habe ich mir fest vorgesetzt einen Menschen zu bestrafen, der so vielen seiner Nebengeschöpfe geschadet hat. Auch empfindet er die Wirkungen vom Zorn des Publikums auf eine sehr harte Weise, und — ich mag weggehen oder bleiben — so wird er gewiß außer Stande gesetzt noch mehr Böses zu thun.“ Schröder blieb damals; später waren es vorzugsweise Stephanies d. j. Cabalen, welche ihn von Wien forttrieben (Müller a. a. O. S. 271).

welche die Direction führten, als den Kaiser selbst gegen die Oper. Dazu kam daß die wiederholten Versuche, welche man mit neuen Opern mittelmäßiger Componisten machte — über die auch Mozart so entrüstet war, daß er Lust hatte eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben (III S. 299) — den Kaiser nicht befriedigen konnten und sein Interesse für die ganze Unternehmung schwächen mußten. Nimmt man hinzu, daß die nächste Umgebung welche musikalisch auf ihn Einfluß übte, Salieri an der Spitze, der deutschen Oper im Allgemeinen nicht geneigt war, und noch viel weniger Trieb fühlte sie durch Mozart und dadurch diesen auf die Höhe zu bringen, so muß man es begreiflich finden, daß Joseph ungeduldig und unzufrieden die deutsche Oper aufgab und der eigentlichen Richtung seines Geschmacks folgend daran dachte, wieder die italiänische Oper einzuführen.

Ein Zufall brachte diesen Entschluß zur Ausführung. Im Kärnthnerthortheater spielte eine französische Gesellschaft, welche im Schauspiel wie in der Oper nicht Unbedeutendes leistete und vom Kaiser begünstigt wurde[3]. Im Sommer 1782 ließ er sie nach Schönbrunn kommen um dort zu spielen; die Mitglieder erhielten im Schloß ihre Wohnung und Verpflegung. Mit dieser waren sie nicht zufrieden, und einer der Schauspieler hatte die Dreistigkeit dem Kaiser, als er in den Gartensaal kam in welchem sie speisten, ein Glas Wein mit der Bitte zu präsentiren, er möge doch prüfen ob dieser angebliche Burgunder wohl gut genug für sie sei. Joseph trank und erwiederte, für sich finde er ihn gut genug, er zweifle aber nicht, daß sie in Frankreich besseren Wein finden würden[4]. Mit der Entlassung dieser Gesellschaft erhielt Graf

3) Meyer, Schröder I S. 358 f. A. M. Z. XXIV S. 265. Hier hörte Nicolai 1781 Glucks Orpheus aufführen (Reise IV S. 537 ff.).

4) Kelly Reminisc. I p. 194 f.

Rosenberg den Auftrag in Italien die besten Sänger und Sängerinnen für eine opera buffa zu engagiren, denn auf diese wollte man sich beschränken; auch die deutsche Oper sollte mit dem Ende des Carnevals 1783 aufgelöst werden, man behielt sich indessen vor, die besten Mitglieder derselben mit der dann eintretenden italiänischen zu vereinigen[5].

Unter solchen Umständen war für die Aufführungen der deutschen Oper von keiner Seite mehr große Aufmerksamkeit zu erwarten; außer Wiederholungen früherer Stücke kamen im Jahre 1783 noch drei neue Opern auf die Bühne, welche alle keinen Erfolg hatten[6]. Mozart schrieb seinem Vater (5 Febr. 1783): „Gestern ist meine Oper zum 17 mal mit gewöhnlichem Beyfall und vollem Theater wieder aufgeführt worden. — Künftigen Freytag wird eine neue Oper gegeben, die Musique ein Galimathias von einem jungen Schüler Wagenseils, welcher heißt Gallus cantans in arbore sedens gigirigi faciens[7]. Sie wird vermuthlich nicht viel gefallen, aber doch besser als ihre Vorfahrin, eine alte Opera von Gaßmann La notte critica, die unruhige Nacht, die mit Mühe drei Vorstellungen erhalten. Vorher war die

5) A. M. Z. XXIV S. 269. Schröder schrieb an Dalberg (21 Oct. 1782): „Hier ist die deutsche Oper abgedankt, und die Komödie wird durch Reineke und Opiz verstärkt.“

6) Die neuen Opern waren

10 Jan.	Gaßmann, Die unruhige Nacht (la notte critica)	3 mal.
9 Febr.	Gallus, Rose oder Pflicht und Liebe im Streit	2 mal.
23 Febr.	J. Weigl, Die betrogne Arglist	3 mal.

7) Joh. Mederitsch, genannt Gallus, geb. 1765 in Böhmen, bildete sich in Prag und Wien aus, und schrieb in allen Gattungen Vocal- und Instrumentalmusik. Im Jahr 1797 componirte er mit Winter gemeinsam die Ruinen von Babylon. Später privatisirte er in Lemberg und wurde dort der Lehrer und Freund W. A. Mozarts des Sohnes, dem er seine musikalische Sammlung vermachte, welche mit dessen Nachlaß ins Mozarteum zu Salzburg gekommen ist.

execrable Oper von Umlauf, die sich nicht auf die dritte Vorstellung hinaufarbeiten konnte. — Es ist als wenn sie, da die teutsche Oper ohnedies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; und das thun selbst Teutsche — pfui Teufel! — Ich glaube nicht daß sich die welsche Oper lange souteniren wird, und ich — ich halte es auch mit den Teutschen — wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar, wie die französische und englische? nicht singbarer als die russische? Nun, ich schreibe izt eine teutsche Oper für mich. Ich hab die Comödie vom Goldoni Il servitore di due padroni dazu gewählt, und der erste Act ist schon ganz übersetzt — der Uebersetzer ist Baron Binder! Es ist aber alles ein Geheimniß bis alles fertig ist. Nun, was halten Sie davon? glauben Sie nicht daß ich meine Sache gut dabey werde machen können?" Daran wird der Vater schwerlich gezweifelt haben, wahrscheinlich aber gar sehr, ob eine solche Unternehmung unter diesen Umständen rathsam sei, wo für die Aufführung die allerungünstigsten Aussichten waren. An praktischen Erwägungen der Art scheint denn auch die Verwirklichung dieses Plans gescheitert zu sein[8].

Die Composition einer deutschen Oper, welche ihm etwas später angetragen wurde kam ebenfalls nicht zu Stande. Von Mannheim aus, wo man durch die Entführung wieder auf Mozart aufmerksam geworden war (III S. 75) schickte ihm Klein (III S. 81) einen von ihm geschriebenen neuen

8) Goldonis „Diener zweier Herren" war später in Schröders Bearbeitung ein beliebtes Lustspiel. Es wäre möglich daß die beiden bereits erwähnten deutschen Arien (III S. 288) dieser Oper angehören, der Text läßt aber keine bestimmte Situation erkennen.

Operntert — ohne Zweifel Rudolf von Habsburg[9] — mit der Aufforderung denselben in Musik zu setzen. Nach einigem Zögern antwortete ihm Mozart (21 März 1785)[10]: „Hochschätzbarster Herr geheimer Rath! Ich habe sehr gefehlt, ich muß es bekennen, daß ich Ihnen nicht gleich den richtigen Empfang Ihres Briefes und mitgetheilten Pacquets gemeldet habe; — daß ich in der Zwischenzeit 2 Briefe von Ihnen noch sollte erhalten haben — ist nicht deme also; ich würde auf den ersten sogleich aus dem Schlaf geweckt worden seyn, und Ihnen geantwortet haben, wie es izt thue. — Ich bekamm Ihre 2 Briefe letzten Posttage mit einander — ich habe schon selbst bekennt, daß ich hierein gefehlt habe, daß ich Ihnen nicht gleich geantwortet habe. — Was aber die Oper anbelanget, würde ich Ihnen damals eben so wenig darüber haben schreiben können, als izt. — Lieber Hr. gehr. Rath! — ich habe die Hände so voll zu thun, daß ich fast keine Minute finde, die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von so grosser Einsicht und Erfahrung wissen Sie selbst besser als ich, daß man so was mit aller möglichen Aufmerksamkeit und Ueberlegung — nicht einmal — sondern vielmal überlesen muß. — Bisher hatte noch nicht Zeit es einmal ohne Unterbrechung zu lesen. — Alles was ich dermalen sagen kann, ist, daß — ich es noch nicht aus Händen

9) Am 20 Jan. 1781 legte Klein seine Oper „Kaiser Rudolf von Habsburg" der kurf. deutschen Gesellschaft in Mannheim vor; in einem kurzen Bericht (rhein. Beitr. z. Gelehrs. 1781 I S. 383 f.) wird dieselbe außerordentlich gelobt. Später bearbeitete er denselben Gegenstand zu einem Trauerspiel gleichen Titels, welches 1787 erschien.

10) Der Brief ist in einem lithographirten Facsimile mitgetheilt von Gaßner (Zeitschr. f. Deutschlands Musikvereine II S. 161); gedruckt in Maltens Weltkunde 1840 I S. 382 f., im Inland 1856 N. 42 (das Original war damals im Besitz des Hrn. Koppelson in Reval), Hamb. litt. u. krit. Blätter 1857 N. 3 S. 19 f.

geben möchte; — ich bitte Sie also mir dies Stück noch auf einige Zeit anzuvertrauen. — Im Falle es mir Lust machen sollte es in Musik zu setzen, so wünschte doch vorher zu wissen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung bestimmt seye? — denn so ein Werk verdiente so wohl von Seiten der Poesie als Musik nicht umsonst gemacht zu seyn. — Ich hoffe mir über diesen Punkt eine Erläuterung von Ihnen."

Welche Gründe schließlich die Composition dieser Oper verhinderten ist unbekannt. Sehr charakteristisch aber sind die Aeußerungen Mozarts über den damaligen Zustand der deutschen Oper in Wien. Im Jahr 1784 war dieselbe ganz verstummt; nur gab Mad. Lange am 25 Jan. zu ihrem Benefiz die Entführung, welche Mozart nach der Anzeige (Wiener Ztg. 1784 N. 7) selbst dirigirte, und Adamberger am 15 Febr. Glucks Pilgrimme von Mecca zu seinem Vortheil; außerdem wurden Bendas Melodramen Ariadne und Medea, Hauptrollen der Jacquet, einigemal aufgeführt. Im folgenden Jahr aber machte sich doch das Verlangen nach einer deutschen Oper wiederum geltend; es wurde beschlossen, da das Kärnthnerthortheater nun auch von dem Hof mitübernommen war, dasselbe neu herzustellen und der deutschen Oper neben der italiänischen einzuräumen, während das Nationaltheater (Burgtheater) für das Schauspiel verblieb. Mit Beziehung hierauf schreibt nun Mozart an Klein: „Nachrichten, die zukünftige teutsche Singbühne betreffend kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es dermalen noch (das Bauen in dem dazu bestimmten Kärntnerthor-Theater ausgenommen) sehr stille hergehet. — Sie soll mit anfangs October eröfnet werden. Ich meinestheils, verspreche ihr nicht viel Glück. — Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der That mehr die bereits vielleicht

nur auf einige Zeit gefallene teutsche Oper gänzlich zu stürzen, als ihr wieder empor zu helfen und sie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutschen Singspiele. — Die Cavallieri, Adamberger, Teuber, lauter Teutsche, worauf Teutschland stolz seyn darf, müssen beym welschen Theater bleiben — müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — — — Die teutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! — und sollte es auch wirklich so gute als die benannten, ja, auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die hiesige Theaterdirection zu öconomisch und zu wenig patriotisch zu denken um mit schwerem Geld Fremde kommen zu lassen, die sie hier am Orte besser — wenigstens gleich gut — und umsonst hat. — Denn die welsche Trupp braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrift; sie kann für sich alleine spielen. — Die Idee dermalen ist, sich bei der teutschen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth singen; — zum größten Unglück sind die Directeurs des Theaters sowohl als des Orchesters beybehalten worden, welche sowohl durch ihre Unwissenheit und Unthätigkeit das meiste dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem teutschen Manne zu reden ließ ich meiner Zunge freyen Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf,

daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dörfte ohne Gefahr zu laufen seine Gesundheit zu verderben."

Die Aufführungen der neuen deutschen Oper, welche am 16 Oct. 1785 mit Monsignys „Felix" eröffnet wurden, konnten sich mit denen der italiänischen Oper in keiner Weise messen. Mozart, dessen Entführung bis zum März 1788, wo die deutsche Oper wieder geschlossen würde, beständig auf dem Repertoire derselben blieb, wurde als Componist nicht wieder beschäftigt[11]. Nur einmal schien Joseph sich zu erinnern, daß Mozart der einzige sei, welchen er als deutschen Operncomponisten Salieri als italiänischem gegenüberstellen könne.

Zur Verherrlichung eines großen Gartenfestes am 7 Februar 1786 hatte der Kaiser eine dramatische Aufführung in der Orangerie zu Schönbrunn befohlen, bei welcher die ausgezeichnetsten Mitglieder des Schauspiels wie der deutschen und italiänischen Oper thätig sein sollten[12]. Stephanie d. j. bekam den Auftrag das deutsche Gelegenheitsstück zu schreiben; es war Der Schauspieldirector[13].

11) Die neuen deutschen Originalopern, welche zur Darstellung kamen, waren

1785 Die Dorfhändel oder Bunt über Eck von Rupprecht.
Die Dorfdeputirten von Teyber.
1786 Die glücklichen Jäger von Umlauf.
Der Alchymist von Schuster.
Doctor und Apotheker von Dittersdorf.
Robert und Hannchen von Hanke.
Betrug durch Aberglauben von Dittersdorf.
Zemirens und Azors Ehestand von Umlauf.
1787 Die Liebe im Narrenhause von Dittersdorf.
Das wüthende Heer von Rupprecht.
Im Finstern ist nicht gut tappen von Schenk.
Die Illumination von Kürtzinger.

12) L. Schneider hat hierüber Bericht gegeben Cäcilia XXIV S. 148 ff.

13) Abgedruckt in Stephanies Singspielen.

Frank, ein Schauspieldirector, hat die Erlaubniß erhalten in Salzburg eine Bühne zu eröffnen, und befindet sich in großer Verlegenheit eine Gesellschaft ohne die nöthigen Mittel rasch zu engagiren; dies giebt die Veranlassung daß mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler, welche ihre Dienste anbieten, aus beliebten Stücken einzelne Scenen zur Probe darstellen, woran sich dann eine ähnliche Prüfung für die Oper anschließt. Das locker zusammengesetzte Stück sollte durch Anspielungen auf die damaligen Bühnenzustände noch ein Interesse außer dem, welches auf den Leistungen der bedeutenden Darsteller beruhte, erhalten; sie sind ziemlich derb und handgreiflich ausgefallen[14]. Dagegen ist die kleine Oper von Casti Prima la musica e poi le parole wirklich witzig und unterhaltend und giebt dem Componisten zu sehr wirksamen Musikstücken Veranlassung. Salieri, dem die Composition aufgetragen war, befand sich hier sehr im Vortheil gegen Mozart[15], welcher den musikalischen Theil des deutschen Stücks auszuführen hatte[16].

14) Die Personen sind

Frank, ein Schauspieldirector		Hr. Stephanie d. j.
Eiler, ein Banquier		„ Brockmann.
Buf	Schauspieler	„ Lange
Herz	Schauspieler	„ Weidmann
Mad. Pfeil	Schauspielerinnen	Mad. Sacco
Mad. Krone	Schauspielerinnen	„ Adamberger
Mad. Vogelsang	Schauspielerinnen	„ Stephanie
Vogelsang, ein Sänger		Hr. Adamberger
Mad. Herz	Sängerinnen	Mad. Lange
Mad. Silberklang	Sängerinnen	Mlle. Cavalieri

15) Salieris Musik ist mir unbekannt; Mosel sagt sie sei passend ohne ausgezeichnet zu sein; vergleiche man seine Partitur mit der Mozarts, so könne man nicht zweifelhaft sein, wer den Sieg davon trage (Salieris Leben u. Werke S. 90).

16) Im thematischen Verzeichniß ist „Der Schauspieldirector, eine

Von dramatischem Interesse und individueller Charakteristik kann hier nicht die Rede sein, da keine derartigen Situationen vorkommen. Beide Sängerinnen singen ihre Arien nicht aus der Situation heraus, sondern es sind fertige, mitgebrachte Probestücke; die Aufgabe war daher beide einander in der Anlage so ähnlich zu machen, daß die Vergleichung der beiden Sängerinnen erleichtert wurde und die Modificationen, welche die Verschiedenartigkeit ihrer Gesangsweise herbeiführte, um so schärfer hervortraten. Beide Arien sind von gleicher Form, aus einem langsamen und einem bewegten Satz bestehend, auch der Grundton ist ähnlich, eine Mischung von sentimentaler Empfindung und ruhiger Heiterkeit, selbst die Bravurpassagen, die tüchtig in die Höhe gehen, sind beiden ziemlich in gleichem Maaße zugetheilt. Im Einzelnen ist denn freilich alles bis auf die Instrumentation herab ganz verschieden, und so werden jene beiden Bedingungen einer Probe glücklich erfüllt[17]. Lebendige Bewegung tritt erst ein, als die beiden Sängerinnen, weil der Director wegen der Wahl in Verlegenheit geräth, mit einander in Zank kommen, indem jede von ihnen behauptet: „Ich bin die erste Sängerin." Da der Tenorist sich ins Mittel zu legen und die eifernden Damen zu begütigen sucht, so kommt hier ein komisches Terzett voll Leben und Laune zu Stande, das auch in seiner Ausführung bedeutender ist als jene kurz gehaltenen Arien. Ist gleich die Situation an sich nicht von
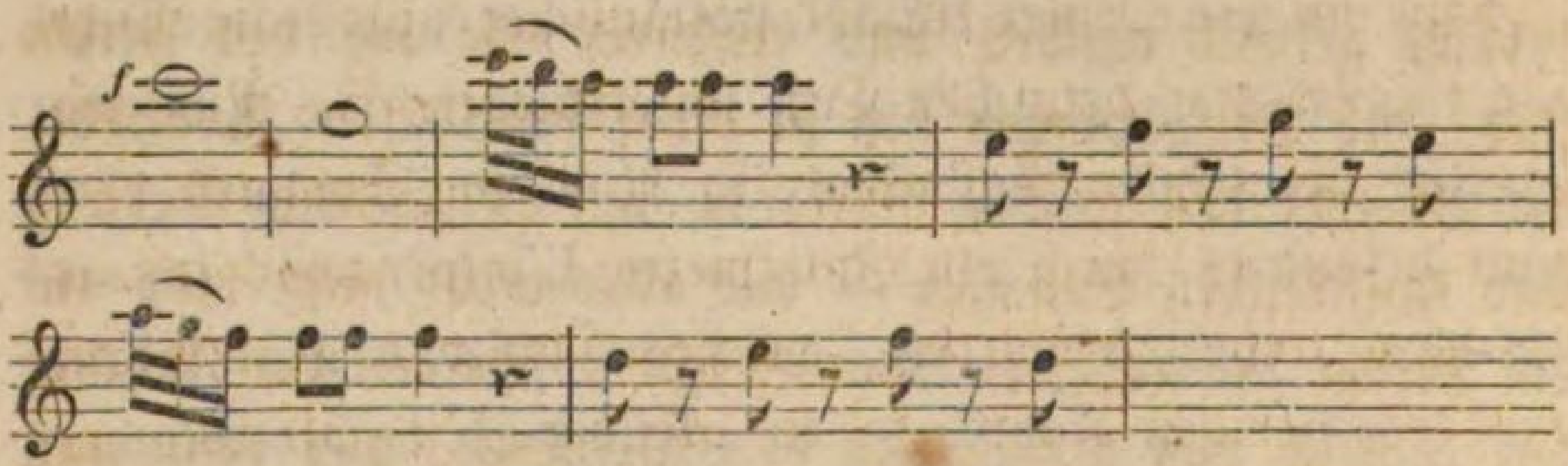
Comödie mit Musik für Schönbrunn" unter dem 3 Febr. 1786 eingetragen; im Original (André Verz. 43) ist das Terzett bezeichnet Vienna li 18 Gennajo 1786. Die Partitur ist nicht gedruckt; der Klavierauszug ist bei Breitkopf u. Härtel, bei Simrock in Bonn, bei Heckel in Mannheim erschienen.

17) Die Ritornells, welche im Klavierauszug beide Arien einleiten, rühren nicht von Mozart her, sondern sind willkührlich zugesetzt.

der Art daß sie ein höheres Interesse in Anspruch nehmen könnte, so liegt darin ein eigenthümlicher Reiz daß die Elemente derselben musikalischer Natur sind; und die Formen, welchen gewöhnlich allein eine künstlerische Bedeutung zukommt, haben hier auch eine materielle Grundlage, wodurch die komische Wirkung wesentlich erhöhet wird. Die Imitationen, mit welchen die Sängerinnen gegenseitig ihre Ansprüche geltend machen und einander wie auf den Fersen sind, die Steigerungen bis zu einer fabelhaften Tonhöhe, der Wechsel des raschen Parlando mit affectvollem Vortrag und kunstreichen Passagen — das alles wirkt nicht bloß als ein Mittel dramatischer Charakteristik, sondern der Zuhörer hat zugleich das Vergnügen den Wettstreit, wer denn nun die größte Sängerin sei, mit eigenen Ohren zu entscheiden. Der ruhige und begütigende Tenor, der bald der einen bald der anderen Sopranstimme sich anschließt, dann wieder beiden gegenübertritt, trägt durch diesen Contrast musikalisch und dramatisch wesentlich bei der Zankscene eine gewisse Haltung und Mäßigung zu geben. Ueberhaupt ist die Darstellung so lebendig, so heiter, so frei von aller Karikatur und so durchaus wohlklingend, daß man diesem Terzett mit Recht einen nicht geringen Werth beilegt. Der Schlußgesang ist ein Vaudeville. Jede Solostimme trägt eine Strophe des Liedes vor, die zwar jedesmal charakteristisch modificirt ist, aber wieder in das sehr hübsche Hauptmotiv einlenkt, an welches sich ein chorartiger Refrain anschließt. Zum Schluß tritt noch eine Baßstimme hinzu: der Schauspieler Buf erklärt sich für den ersten Buffo; es war Lange, der selbst erzählt daß er nur in der Noth einen Sänger abgeben könne (Selbstbiogr. S. 126) und sich hier scherzhaft selbst ironisirte.

Mozart hat aber zu dem Stück auch eine Ouverture geschrieben, in welcher er nicht unmittelbar an den trivialen

Text gebunden sich freier bewegen konnte. Freilich durfte er, wenn es die Einleitung zum Schauspieldirector bleiben sollte, ihr weder hohen Schwung geben noch tiefe edle Empfindung hineinlegen, aber er konnte den Charakter eines heitern leicht bewegten Spiels frisch und lebendig ausdrücken. Sie besteht aus einem einzigen rasch verlaufenden Satz[18]. Die ersten Takte



führen unmittelbar in die Stimmung ein, und bilden in den verschiedenen contrastirenden Elementen die Motive, welche später in der Bearbeitung durcheinander gewürfelt werden. Auch die beiden, mehr gehaltenen Melodien, welche später eingeführt werden, erhalten durch leichte imitatorische Behandlung den Reiz einer angeregten lebhaften Unterhaltung; die Uebergangsmotive bilden dagegen einen pikanten Contrast: kurz das Ganze macht schon an sich den Eindruck eines Lustspiels, in welchem verschiedene Charaktere und Intriguen sich kreuzen bis sich schließlich alles in Wohlgefallen auflöst.

Das ganze Festspiel wurde kurz nach dem Gartenfeste in Schönbrunn auch auf dem Kärnthnerthortheater (zuerst am 11 Febr.) aufgeführt; begreiflicherweise interessirte sich das Publicum wenig für dies Pasticcio, welches man nur dreimal wiederholte. Später ist mehrmals der Versuch gemacht

18) Mozart hat das Tempo anfangs mit Allegro assai bezeichnet, dieses dann in Presto geändert.

worden Mozarts Musik auf der Bühne zu erhalten und um dies zu erreichen suchte man dem Stück mehr Handlung und mehr Musik zu geben.

Als Goethe im Jahr 1791 die Leitung des Hoftheaters in Weimar übernahm, wandte er auch der Oper seine Aufmerksamkeit zu. „Ein unermüdlicher Concertmeister Kranz und ein immer thätiger Theaterdichter Vulpius griffen lebhaft mit ein; einer Unzahl italiänischer und französischer Opern eilte man deutschen Text unterzulegen“[19]. Nun war Goethe bei seinem Aufenthalt in Rom im Sommer 1787 ganz besonders durch ein Intermezzo L'impresario in angostie unterhalten worden, welches Cimarosa im Carneval des vorigen Jahrs — zu gleicher Zeit mit Mozarts Schauspieldirector — für das Teatro nuovo in Neapel componirt hatte[20]. Dieses wurde sogleich als komische Oper unter dem Titel Theatralische Abenteuer bearbeitet und in dieselbe die sämmtlichen Musikstücke aus Mozarts Schauspieldirector aufgenommen[21]. Sie wurde zuerst in Weimar am 24 October 1791 mit Beifall aufgeführt, ging dann auch auf andere Bühnen über und hat sich eine geraume Zeit auf denselben erhalten.

Neuerdings hat L. Schneider im Schauspieldi-

19) Goethe Tag- und Jahreshefte 1791 (Werke XXI S. 12).

20) Goethe ital. Reise (Werke XIX S. 360).

21) Der Text ist gedruckt in Diezmanns Göthe-Schiller-Museum S. 15 ff. Goethe hat daran wohl schwerlich mehr Antheil als daß er die Lieder „An dem schönsten Frühlingsmorgen“ und „Bei dem Glanz der Abendröthe“ eingelegt hat. Der Text der Mozartschen Stücke ist nur in Kleinigkeiten etwas nachgebessert, das Ganze sehr unbedeutend und matt. Uebrigens sind einige Nummern aus Cimarosas Impresario weggelassen; dagegen noch ein Quartett — ich weiß nicht woher — und die damals unvermeidliche komische Arie des Kapellmeisters eingelegt.

rector oder Mozart und Schikaneder einen anderen Weg eingeschlagen. Da er Mozarts Musik von fremder Zuthat frei halten wollte, wählte er, weil die ursprünglichen Stücke für eine selbständige Operette nicht ausreichen, einige Lieder aus, welche angemessen instrumentirt nicht übel zu den andern Stücken passen[22]. Um der Handlung mehr Interesse zu geben kam er auf den bedenklichen Einfall Mozart selbst zum Helden der Oper zu machen, wie er unter Schikaneders Eingebung die Zauberflöte componirt. Es ist unglaublich daß der Meister, dessen Andenken durch die Wiederbelebung seiner Musik geehrt werden soll, hier gegen alle Wahrheit als ein unbesonnener verliebter Fant, unwürdig in seiner Abhängigkeit von Schikaneder wie in seinem Verhältniß zur Schwägerin Aloysia Lange lächerlich gemacht wird vor dem Publicum, das sich an der Musik erfreuet und dabei solche Sottisen geduldig erträgt. Im Jahr 1856 ist Mozarts Operette in Paris bei den Bouffes Parisiens mit größtem Beifall gegeben worden; ob und wie weit man dieselbe bearbeitet habe ist mir nicht bekannt.

Mozart sah seine Erwartung daß die italiänische Oper beim Publicum keinen Beifall finden werde vollständig getäuscht. Joseph hatte sich von Salieri genauen Bericht über alle ausgezeichneten Künstler erstatten lassen, welche dieser bei seinem Aufenthalt in Italien gehört hatte (Mosel Salieri S. 75), und gab demgemäß seinen Bevollmächtigten Aufträge zu Engagements, sowie er selbst bei seiner italiänischen Reise auch hierauf ein besonderes Augenmerk richtete.

---

22) Es sind außer dem Bandlterzett (III S. 332), und der Arie „Männer suchen stets zu naschen" (III S. 288), noch die beiden Lieder An Chloe (Oeuvr. V, 7) und Die betrogene Welt (Oeuvr. V, 3) eingelegt.

So gelang es das Personal für eine Opera buffa zusammen zu bringen, welche eine Reihe von Jahren hindurch bei manchem Wechsel im Einzelnen, nach dem einstimmigen Urtheil des Publicums und der Kenner, unübertroffen war[23]. Von den bereits in Wien vorhandenen Sängerinnen gingen außer der schon gealterten Bernasconi[24] die Lange, Cavalieri, Teyber zu der italiänischen Oper über, aus Italien kamen Nancy Storace, die Mandini, später

23) Reichardt, der den lebhaften persönlichen Antheil schildert, welchen Kaiser Joseph an der italiänischen Oper nahm, berichtet von seinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 (A. M. Z. XV S. 665 f.): „So war die Opera buffa dort damals wirklich weit besser zusammengesetzt und trieb ihre echten Kunstspäße weit ernstlicher und ganzer als irgend eine Truppe der Art in Italien. — Reichardt sah damals in Wien Così fan tutte von Mozart [dies ist ein starker Gedächtnißfehler], den Barbier von Sevilla von Paisiello und einige Opern von Cimarosa und Sarti mit vieler Kunst und sehr rühmlichem Ensemble darstellen und lernte das Genre danach gewissermaßen erst recht kennen und schätzen. Das Orchester, das damals mit Feuer und Discretion spielte, war auch vortrefflich.“ Vgl. musik. Wochenbl. S. 66. Car. Pichler Denkw. I S. 78: „Unsere Bühne ward unter der Leitung des Monarchen in der italiänischen Oper vielleicht die erste damals existirende, Italien nicht ausgenommen; denn der Kaiser hatte auf seinen Reisen die Theater dieses Landes kennen gelernt, die besten Sänger und Sängerinnen selbst engagirt und von unserer Oper gingen die seconde und terze donne nach Italien zurück um als erste überall aufzutreten.“

24) Um sie zu Ehren kommen zu lassen wurde im December 1783 Glucks Iphigenie in Tauris in italiänischer Sprache aufgeführt, allein sie gefiel dem Publicum nicht mehr (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 14). Nur ausnahmsweise wurde so eine Opera seria gegeben. Als der berühmte Castrat Luigi Marchesi (Cramer Magaz. f. Mus. I S. 559 ff.) im August 1785 auf der Reise nach Petersburg in Wien war, veranlaßte ihn der Kaiser in Sartis Giulio Sabino aufzutreten, was sechsmal bei überfülltem Hause geschah. Marchesi erhielt 600 Dukaten und einen kostbaren Brillantring, die ganze Einnahme von 10171 Gulden wurde unter die mitwirkenden Sänger und Orchestermitglieder vertheilt (Müller Abschied S. 7 f.).

Celestine Coltellini. Von den deutschen Sängern hatte man freilich den ausgezeichnetsten, Fischer, welchen Mozart mit Recht unersetzlich nennt, entlassen, allein in Benucci war ein Baßbuffo ersten Ranges gewonnen[25], außer ihm der Bariton Mandini, die Tenoristen Bussani, Okelly, Pugnetti und von den Deutschen Adamberger, Saal, Ruprecht. Am 22 April 1783 wurde die italiänische Oper mit Salieris neu bearbeiteter Oper La scuola dei gelosi eröffnet[26]; sie fand großen Beifall, der Erfolg war entschieden[27]. Denn obgleich die nächste Oper von Cimarosa L'italiana in Londra (5 Mai) nicht gleich günstig aufgenommen wurde, so erregte dagegen Sartis Oper Frà due litiganti il terzo gode (25 Mai) einen ungeheuren Enthusiasmus[28]. Schröder schrieb am 26 Juli 1783: „die welsche Oper hat großen Zulauf, und das deutsche Schauspiel bleibt leer" (Meyer I S. 385).

So lebhaft auch Mozart wünschte für die deutsche Oper thätig zu sein, so regten ihn doch die Leistungen und Erfolge

25) Benucci verließ noch im selben Jahre Wien und an seine Stelle kam Marchesini, der aber bei weitem nicht so sehr gefiel (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. I S. 14) so daß im folgenden Jahre Benucci wieder berufen wurde (ebend. S. 49).

26) Eine Uebersicht der in Wien in jenen Jahren aufgeführten italiänischen Opern s. Beilage XXIII.

27) Sie ward in diesem Jahr fünf und zwanzigmal wiederholt. In den etwas kühlen Berichten der Berliner Litt. u. Theat. Ztg. heißt es von der Eröffnung der italiänischen Oper (1783 S. 313): „Die erste Sängerin singt vortrefflich, dagegen ist ihre Gesticulation unausstehlich. Der Buffo wird in Ansehung des natürlichen Spiels für den besten gehalten, den man hier sah. Die übrigen sind nicht der Rede werth."

28) In Cramers Mag. f. Mus. II S. 185 wird im Mai 1784 berichtet, Sarti sei noch immer der Lieblingscomponist und die Oper Fra due litiganti sei in Wien vier und funfzigmal aufgeführt und alle Kenner kämen überein daß es ein Meisterstück seiner Arbeit sei. Auch in deutscher Bearbeitung wurde sie unter dem Titel Im Trüben ist gut fischen viel gegeben.

der italiänischen Oper gewaltig an und er fand sich bald durch seine übermächtige Neigung für das Theater auf das Gebiet gedrängt, wo er für jetzt allein seine Kräfte geltend machen konnte. Welche Schwierigkeiten es für ihn haben würde mit einer italiänischen Oper anzukommen, das entging ihm freilich auch nicht, aber es zog ihn unwiderstehlich dahin: so suchte er denn auf alle Weise dies Ziel zu erreichen.

„Nun hat die italiänische opera buffa wieder hier angefangen“ schreibt er dem Vater (7 Mai 1783) „und gefällt sehr. Der Buffo ist besonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 — ja wohl mehr Büchel durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden seyn konnte — wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden. Und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen — und neu, ist es halt doch immer besser. Wir haben hier einen gewissen Abbate da Ponte als Poeten — dieser hat nunmehr mit der Correctur im Theater rasend zu thun, er muß per obligo ein ganz neues Buch für den Salieri machen, das wird vor 2 Monaten nicht fertig[29] — dann hat er mir ein neues zu machen versprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch sein Wort halten kann oder will! — Sie wissen wohl, die Herren Italiäner sind ins Gesicht sehr artig — genug, wir kennen sie! Ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein Lebtage keins — und ich möchte gar so gern mich auch in einer welschen Oper zeigen. Mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böse ist, so könnte er mir ein neues Buch auf 7 Personen schreiben — basta, Sie werden am besten wissen, ob

29) Dies war die Oper Il ricco d'un giorno, welche am 6 Dec. 1784 mit geringem Beifall aufgeführt wurde (Mosel Salieri S. 86).

das zu machen ist. Er könnte unterdessen seine Gedanken hinschreiben und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. Das Nothwendigste aber dabey ist, recht komisch im Ganzen — und wenn es dann möglich wäre zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen — die eine müßte seria, die andere aber mezzo carattere seyn, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich seyn. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa seyn, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist. Glauben Sie daß mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich Sie bald mit ihm zu sprechen." Um Varesco geneigt zu machen ließ er ihn noch wissen daß er auf 400 bis 500 Gulden Honorar rechnen könne, weil der Poet in Wien den Ertrag der dritten Vorstellung bekomme. Nach einiger Zeit fragte er wieder an (7 Juni 1783): „Wegen dem Varesco wissen Sie noch nichts? ich bitte Sie, vergessen Sie nicht — dieweil ich in Salzburg wäre, könnten wir so schön daran arbeiten, wenn wir unterdessen einen Plan haben."

Ehe Mozart nach Salzburg reiste, erfuhr er im Juni noch die Bestätigung seiner Furcht, daß er wie die deutschen Künstler überhaupt bei der italiänischen Oper nicht auf förderndes Entgegenkommen zu rechnen hätten. Adamberger und die Lange traten am 30 Juni zuerst in Anfossis Curioso indiscreto auf und Mozart hatte für beide dankbare Arien zum Einlegen geschrieben; wir haben schon gesehen (III S. 274 ff.), wie Salieri durch Intriguen zu verhindern suchte daß dieselben gesungen würden, obwohl ihm dies nur zum Theil gelang. Als Mozart Ende Juli nach Salzburg kam, fand er Varesco bereit zu dem Unternehmen, das sofort begonnen und noch in Salzburg gefördert wurde.

Im Nachlasse Mozarts findet sich von Varescos Hand geschrieben der erste vollständig ausgeführte Act und die

ausführliche prosaische Inhaltsangabe des zweiten und dritten Acts der Oper L'oca del Cairo (die Gans aus Cairo). Der Inhalt derselben ist in der Kürze dieser[30].

Don Pippo, Marchese di Ripasecca, ein hochmüthiger und eitler Narr, hat seine Gemahlin Donna Pantea durch schlechte Behandlung gezwungen sich von ihm zu entfernen; er hält sie für todt, sie lebt aber verborgen an einem Ort jenseits des Meers. Biondello, den er haßt, liebt seine Tochter Celidora, welche er mit dem Grafen Lionetto di Casavuota vermählen will; er selbst hat sich in deren Gesellschafterin Lavina verliebt und beabsichtigt sie zu heirathen, während Calandrino, der Freund Biondellos und Verwandte Panteas mit ihr einverstanden ist. Beide Mädchen werden von ihm in einem befestigten Thurm, der mit Mauer und Graben umschlossen ist, sorgfältig gehütet. Im Gefühl seiner Sicherheit hat Don Pippo sich verleiten lassen Biondello zu versprechen, wenn er binnen Jahresfrist in den Thurm zu seiner Tochter gelangte, wolle er ihm dieselbe zur Gemahlin geben. Darauf hat Calandrino, der ein geschickter Mechanicus ist, eine künstliche Gans gemacht, groß genug daß sich ein Mann im Innern

30) Das Personenverzeichniß ist folgendes:

Don Pippo Marchese di Ripasecca, innamorato di Lavina, credutosi vedovo di

Donna Pantea, sotto nome di Sandra, sua moglie.

Celidora, loro unica figlia, destinata sposa al Conte Lionetto di Casa vuota, amante di

Biondello, gentiluomo ricco di Ripasecca.

Calandrino, nipote di Pantea, amico di Biondello ed amante corrisposto di

Lavina, compagna di Celidora.

Chichibio, maestro di casa di Don Pippo, amante di

Auretta, cameriera di Donna Pantea.

verbergen und den Mechanismus in Bewegung setzen kann; diese ist zu Pantea geschafft, welche als Mohrin verkleidet dieselbe als ein Wunderwerk zur Schau stellen soll, Pippo hofft man zu veranlassen sie den Mädchen zu zeigen damit auf diese Weise Biondello in den Thurm gelange. Dafür bedingt Calandrino sich aus, daß ihm der Freund Lavinas Hand verschaffe.

Die Oper beginnt am Morgen des Jahrestags der Wette; Don Pippo will Lavina heirathen und erwartet die Ankunft des Grafen Lionetto, sein Haus ist erfüllt mit den Vorbereitungen zum Fest: wie der Vorhang aufgeht, läßt die gesammte Dienerschaft während eines Chores sich frisiren. Zunächst lernt man das kokette Kammermädchen Auretta und ihren Liebhaber, den Haushofmeister Chichibio, in verschiedenen Situationen kennen. Calandrino kommt in großer Verlegenheit, Pantea ist nicht gekommen, ein heftiger Sturm läßt fürchten daß sie ganz ausbleiben werde, es muß auf ein Auskunftsmittel gedacht werden; er verspricht den beiden die Hochzeit, wenn sie Don Pippo die Kleider wegnehmen und ihn verhindern auszugehen, was sie übernehmen. — Die Scene verwandelt sich. Celidora und Lavina unterhalten sich auf einer Terrasse vor dem vierten Stockwerk des Thurms, zu welcher sie sich heimlich einen Zugang verschafft haben; dann treten die Liebhaber unten, jenseits des Grabens auf, es entspinnt sich ein zärtliches Gespräch im Quartett. Der neue Plan ist nun rasch eine Brücke über den Graben zu schlagen und den Thurm zu erklimmen. Im Finale kommen Zimmerleute, es wird eifrig gearbeitet; allein Chichibio und Auretta haben über dem Plaudern von der Hochzeit nicht Acht gegeben, sie melden nun daß Don Pippo dennoch ausgegangen sei, gleich darauf kommt er selbst, ruft die Wache

herbei, die Arbeit muß aufhören, die Liebhaber sind geschlagen.

Im zweiten Act landet Pantea mit der Gans bei starkem Unwetter; es ist Jahrmarkt, viel Volk versammelt, das die Gans, angeblich aus Cairo, und ihre natürlichen und verständigen Bewegungen anstaunt, darunter auch Auretta und Chichibio, der darüber vergißt daß er Einkäufe für die Mahlzeit machen soll und Don Pippo das Wunder berichtet. Dieser läßt Pantea mit der Gans kommen und bedauert nur daß die Gans nicht auch sprechen könne; als Pantea ihm versichert, sie habe nur aus Schrecken beim Sturm die Sprache verloren und werde sie wieder erhalten, wenn sie in einem einsamen Garten ein gewisses Kraut zu sich nehmen könne, befiehlt Don Pippo erfreut Calandrino Pantea mit der Gans in den Festungsgarten zu führen, damit auch die beiden Mädchen sich daran ergötzen. Das Finale stellt den Jahrmarkt vor, der in der Nähe des Thurms gehalten wird, mit mancherlei Festlichkeiten; die Mädchen sehen vom Fenster aus zu. Es entspinnt sich ein Streit, an dem auch Biondello Theil nimmt, Don Pippo als Gerichtsherr muß Recht sprechen; ein lächerlicher Handel wird vor ihm geführt und endigt mit einem allgemeinen Tumult.

Während Pantea in einem Wirthshaus in der Nähe der Festung Biondello sich in der Gans verbergen läßt und dann sich in den Thurm begiebt, meldet Calandrino Don Pippo daß Biondello aus Verzweiflung in einem Kahn allein auf die stürmische See gefahren sei, was Auretta weinend bestätigt. Höchst erfreut darüber begiebt sich Don Pippo in einem lächerlichen Hochzeitszuge nach dem Thurm, an dessen Fenster Celidora und Lavina mit der Gans stehen und Scherz machen zur großen Unterhaltung der versammelten Menge. Endlich erscheint in dem großen Saal des Thurms Don

Pippo mit seiner Begleitung vor den beiden Mädchen und der Gans, seines Siegs gewiß, um die Vermählung zu feiern, sobald Graf Lionetto sich einstellen wird. Da bringt Chichibio einen groben Absagebrief desselben. Als Don Pippo darauf Lavina die Hand reichen will, tritt ihm Pantea in ihrer wahren Gestalt entgegen, die Gans fängt an zu reden, öffnet sich und Biondello tritt hervor: Don Pippo ist außer sich, wird von allen verlacht, schließlich verspricht er sich zu bessern — alle Liebenden werden glücklich.

Wenn bei dieser summarischen Inhaltsangabe auch manche einzelne komische und wirksame Züge unterdrückt sind, so sind noch mehr Albernheiten übergangen: der Totaleindruck einer abenteuerlichen und witzlosen Handlung wird durch die Behandlung des Einzelnen nicht aufgehoben. In der ersten Freude ein neues Libretto zu haben, machte Mozart sich gleich in Salzburg ans Componiren und nahm auch nach seiner Rückkehr in Wien einzelne Scenen vor, die ihn ansprachen; aber bald kamen ihm gewichtige Bedenken, daß die Oper ohne bedeutende Veränderungen nicht auf die Bühne gebracht werden könne. „Es fehlen nur noch drei Arien", schreibt er seinem Vater (6 Dec. 1783)[31] „so ist der erste Act von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich sagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir leid, wenn ich eine solche Musique müßte umsonst gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nöthig ist. Weder Sie, noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht daß es sehr übel lassen wird, ja die Opera würklich fallen muß, wenn keine von den zwey Haupt-Frauenzimmern eher

31) Der Brief ist im Besitz der Frau Baroni-Cavalcabo.

als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf der Bastei oder Rempart herumspazieren müssen. Einen Act durch traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweyten können sie ohnmöglich aushalten, das kann nicht seyn. Diese Reflexion machte ich erst in Linz, — und da ist kein ander Mittel, als man läßt im zweyten Act etwelche Scenen in der Festung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle giebt die Gans in die Festung zu bringen, daß dann das Zimmer in der Festung vorgestellt wird, worin Celidora und Lavina sind. Pantea kömmt mit der Gans herein — Biondello schießt heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello ist nun wieder Gans. Da läßt sich nun ein gutes Quintett anbringen, welches desto komischer seyn wird, weil die Gans auch mitsingt. — Uebrigens muß ich Ihnen sagen, daß ich über die ganze Ganshistorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil zwey Männer von mehr Einsicht und Ueberlegung als ich sich nichts dagegen einfallen ließen, und das sind Sie und Varesco. Izt ist es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal versprochen daß er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere List hineinkömmt, ist nun einerley. Ich dächte, man könnte viele komischere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello in Menschengestalt bliebe. Zum Beyspiel könnte die Nachricht, daß sich Biondello aus Verzweiflung daß es ihm nicht möglich wäre in die Festung zu kommen den Wellen übergeben habe, gleich am Anfange des zweiten Acts geschehen, er könnte sich dann als ein Türk, oder was weiß ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (versteht sich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo ist Willens die Sklavin für seine

Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Festung um sich beschauen zu lassen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tausend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine bessere Rolle, denn je komischer die welsche Opera ist, desto besser. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meynung recht begreiflich zu machen, und ich ließe ihn bitten fleißig zu seyn — ich habe auf die kurze Zeit geschwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen ersten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen."

In der Nachschrift bittet er noch einmal den Varesco recht zu bereden und zu pressiren. Bei näherer Ueberlegung aber fand er daß er noch zu viel zugestanden habe, und schon nach wenigen Tagen schrieb er (10 Dec. 1783): „Thun Sie Ihr Möglichstes daß mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünschen, ich könnte die zwey Frauenzimmer auch im ersten Act, wenn sie die Arien singen, von der Bastey herabbringen, will ihnen gern erlauben, daß sie das ganze Finale oben singen." Zu dieser Aenderung war Varesco gleich bereit, sie war durch einen Scenenwechsel leicht zu bewerkstelligen — die Umarbeitung liegt dem ursprünglichen Text bei —, aber auf Weiteres scheint er sich nicht haben einlassen zu wollen. Ob er von seiner „Ganshistorie" so eingenommen war daß er sie nicht aufgeben mochte, ob er sich vor ferneren endlosen Zumuthungen fürchtete, oder was er sonst für Gründe hatte — wer kann das wissen? kurz, eine Radicalcur wurde mit dem Text nicht vorgenommen, und Mozart ließ, so leid es ihm thun mochte, die Oper liegen.

Außer einem Recitativ und der flüchtigen Skizze einer Tenorarie sind sechs Stücke des ersten Acts im Partiturentwurf erhalten, in dem wie gewöhnlich die Singstimmen mit

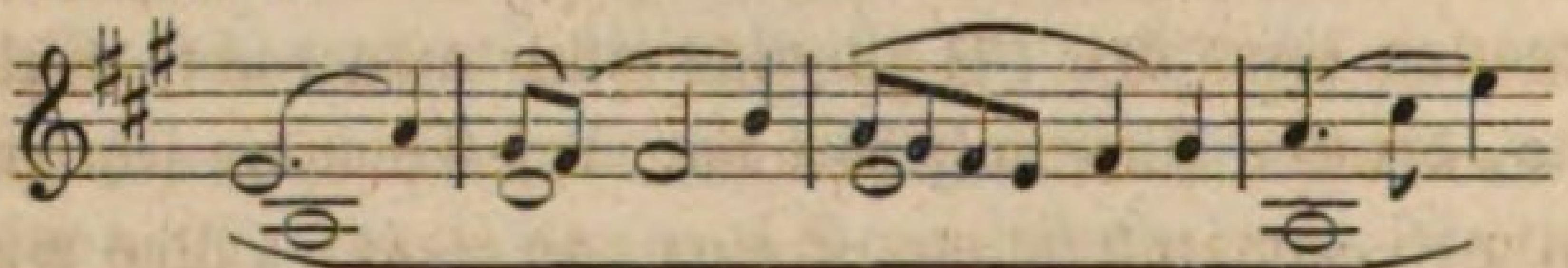
dem Baß vollständig ausgeschrieben, die Ritornells wie die Begleitung in einzelnen Instrumenten mehr oder weniger genau angedeutet sind[32]. Vier Stücke gehören Auretta und Chichibio an; der Vergleich mit Figaro liegt nahe, und wenn auch Chichibio bei weitem kein Figaro ist, so kommt Auretta der Susanne doch schon um vieles näher. Die Situation ihrer Arie (2) ist nicht übel ausgedacht. Calandrino, der von Auretta gehört hat, daß Chichibio sehr eifersüchtig sei, umarmt sie zum Scherz und fragt: „Was würde Chichibio sagen, wenn er dies sähe?“ Indem kommt dieser wirklich und Auretta, welche thut als ob sie ihn nicht bemerkt, singt nun

Se fosse qui nascoso Quell' Argo mio geloso, O, poverina me!	Pur sono innocente, Se fosse presente, Direbbe tra se:
Direbbe: »O maledetta, Pettegola, fraschetta! La fedeltà dov' è?«	»O qui non c'è pericolo, Un caso si ridicolo Goder si deve affè.«

Die musikalische Auffassung der Gegensätze, welche in diesem Text liegen, ist ungemein launig und graziös, und namentlich die Spitze, in die das Ganze ausläuft: O qui non c'è pericolo ist so reizend schalkhaft, wie nur etwas im Figaro. Die komische Arie des Chichibio (3) ist im echt italiänischen Buffostil gehalten, und auf ein geläufiges Parlando berechnet; nach den Andeutungen im Ritornell zu schließen sollte sie ein eigenthümliches Colorit auch durch die Instrumentation erhalten. Auch in dem kürzeren der beiden Duetts zwischen Auretta und Chichibio (4) war dem Orchester, wie die einzelnen Notirungen erkennen lassen, eine

32) Nach den Originalskizzen (André Verz. 42) hat Julius André einen Klavierauszug gearbeitet und veröffentlicht, der eine klare Einsicht von den ursprünglichen Entwürfen giebt.

bedeutende Rolle zugedacht. Bedeutender aber, und auch breiter angelegt ist das erste Duett (1), in welchem Auretta den eifersüchtigen Chichibio hergebrachtermaßen zu hänseln und dann auch wieder zu versöhnen weiß. Das Ganze ist in der abwechselndsten Laune bewegt und unterhaltend, aber in dem Motiv



das vom Orchester ausgeführt und von den Singstimmen umspielt wird ist Innigkeit und Grazie auf so eigenthümlich schöne Weise gemischt, wie es wohl nur Mozart gelungen ist.

Dann sind noch zwei größere Ensembles im Entwurf da. Das Quartett (6), in welchem die Liebenden sich aus der Ferne unterhalten, tritt mehr aus dem Buffocharakter heraus, die zartere Empfindung waltet vor; obgleich sie der Situation gemäß als eine gemeinsame dargestellt ist, werden doch die einzelnen Liebespaare merklich unterschieden und die Grundzüge einer Charakteristik, welche im Verlauf der Oper schärfer hervorgetreten wäre, sind schon hier unverkennbar. Dagegen ist das Finale (7) ganz und gar im lebhaftesten Buffoton gehalten. Anfangs sind die Liebenden mit vollem Eifer beim Bau der Brücke und geben sich den heitersten Hoffnungen hin, dann tritt die Aufregung der gespannten Erwartung ein und als Don Pippo wirklich erscheint, bricht ein allgemeiner Tumult aus. Es liegt in der Natur dieser Situation daß weder die reiche Abwechslung noch der Adel tieferer Empfindung, die wir in anderen Finales bewundern, hier zu Tage kommen, es ist vielmehr zum Erstaunen daß in dieser lang andauernden Bewegung der frische Zug und die wachsende Steigerung nicht aufhört. Die letztere ist nament-

lich in dem letzten Presto ganz außerordentlich; hier tritt auch — gegen die Gewohnheit der komischen Oper — der Chor selbständig und zwar sehr wirkungsvoll hinzu, der Vocaleffect ist wahrhaft grandios und der Schlußsatz steht keinem der späteren nach. In diesem Finale erhält man auch eine Probe des Stils, in welchem die Figur Don Pippos gehalten werden sollte. Schon das kleine Andante maestoso: Io sono offeso! La mia eccellenza, la prepotenza soffrir non de zeigt die Anlage zu einer der großartigsten Buffopartien, wie sie in dieser Art in keiner der anderen Opern vorkommt.

Von allen diesen Sätzen haben wir freilich nur einen schwachen Schattenriß. Man versuche sich in entsprechenden Stücken aus Figaro und Don Giovanni das Orchester bis auf den Baß und Andeutungen einzelner Motive in wenigen Takten wegzudenken — wie viel schwächer, farbloser wird das Bild welches zurückbleibt. So kann man auch hier kaum annähernd eine Vorstellung gewinnen, welches Leben Mozart bei der vollständigen Ausführung diesen Skizzen durch seine Detailzüge und glänzendes Colorit verliehen hätte. Die sichere Meisterhand verrathen sie, wie sich bei einem Werk dieser Zeit von selbst versteht, durchgängig und für das Studium gewähren sie allerdings grade so wie sie sind ein eigenthümliches Interesse.

Wer kann sagen, ob es nicht Mozart, wenn er die Oper vollendet hätte, gelungen wäre, die großen Schwächen des Textes vergessen zu machen? Indessen scheint er das selbst nicht gehofft zu haben, da er sie liegen ließ, nachdem sie, mit solchem Eifer begonnen, schon so weit vorgerückt war. Aber seinen Plan gab er deshalb keineswegs auf und da er zunächst auf ein neues Textbuch keine Aussicht hatte, wählte er unter den vielen Textbüchern, welche er sich verschafft hatte,

eins aus, das er allenfalls auf die Bühne zu bringen hoffen konnte. Es war Lo sposo deluso (der gefoppte Bräutigam) von einem mir unbekannten Verfasser[33]. Daß es ein bereits benutzter Text war geht auch daraus hervor, daß Mozart in der Abschrift, welche ihm ein des Italiänischen unkundiger Copist gemacht hatte, die ursprünglichen Namen der Personen zum Theil geändert hat. Es ist für das Verständniß der von Mozart componirten Stücke[34] nicht nöthig den ziemlich complicirten und wenig ansprechenden Inhalt der ganzen Oper darzulegen; das ausführliche Verzeichniß der Personen, welchen Mozart die Namen der Sänger beigeschrieben hat, denen er die Rollen zudachte, wird zur Orientirung genügen[35]. Es treten also auf

Primo Buffo caricato. Bocconio [Sempronio] Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Eugenia.

Sigre. Benucci.

Prima Buffa. Eugenia [Emilia], giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale.

Sgra. Fischer.

Primo mezzo carattere. Don Asdrubale [Annibale], uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia.

Sigre. Mandini.

---

33) Ich finde nur die Notiz, daß im Winter 1787 in Padua die Oper Lo sposo deluso vom Cav. Pado aufgeführt sei (mus. Realztg. 1789 S. 85), doch wohl eben dieselbe.

34) Die erhaltenen Nummern, Ouverture und Quartett, zwei Arien und ein Terzett sind nach dem Autograph (André Verz. 41) in einem ergänzenden Klavierauszug von Jul. André herausgegeben.

35) Die ursprünglichen Namen sind in Klammern daneben gesetzt.

Seconda Buffa. Bettina [Laurina], nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale.
Sgra. Cavalieri.

Secondo Buffo caricato. Pulcherio [Fernando], sprezzator delle donne, ed amico di Bocconio.
Sgre. Bussani.

Secondo Buffo mezzo carattere. Gervasio, tutore di Eugenia, che poi inamorasi di Metilde.
Sgre. Pugnetti.

Terza Buffa. Metilde, virtuosa di canto e ballo, anch' essa inamorata di Don Asdrubale, finta amica di Bettina.
Sgra. Teiber.

Die Zeit, in welcher Mozart sich mit diesem Text beschäftigte, ergiebt sich etwas genauer aus dem Umstande daß Nancy Storace, welcher die Rolle der Eugenia zugedacht war, als Signora Fischer aufgeführt ist. Kelly erzählt (Remin. I p. 231 f.) daß die Storace sich verleiten ließ, einen englischen Violinvirtuosen, Dr. Fisher[36], der auf einer Kunstreise nach Wien kam, zu heirathen; daß es aber bald nachher bekannt wurde, Fisher mißhandle seine Frau, die in Wien als Sängerin und ihres Charakters wegen allgemein beliebt war, worauf der Kaiser den gewaltthätigen Ehemann aus Wien entfernte. Dies war im Jahr 1784,

36) Joh. Abr. Fisher, geb. in London 1744, wurde in Oxford Doctor der Musik und genoß als Violinspieler und Componist einen nicht unbedeutenden Ruf. Er kam 1783 aus Rußland und hatte sich im Mai in Leipzig (Busby Gesch. d. Mus. II S. 667), im Herbst in Frankfurt hören lassen, von wo Neefe berichtete, über Lolli möchte er ihn zwar nicht stellen, aber er besitze große Fertigkeit; sein Vortrag sei rauschend wild, er ahme zu sehr den Gambenton nach (Cramer Magaz. I S. 1209 f.).

und da N. Storace später nie den Namen ihres Mannes geführt hat, konnte sie Mozart wohl nur kurze Zeit nach ihrer Verheirathung so nennen.

Beim Beginn der Oper ist Bocconio, der die Ankunft seiner Braut erwartet, noch bei der Toilette um sich glänzend herausputzen zu lassen; sein Freund Pulcherio, der Weiberfeind, ist zugegen und macht sich über ihn lustig, nicht minder Don Asdrubale und Bettina, welche ihrem Oheim erklärt daß sie, wenn er ihr nicht jetzt einen Mann zu verschaffen wisse, ihm und seiner Frau keine ruhige Stunde im Hause lassen werde. Während er sich ihrer zu erwehren sucht, wird gemeldet die Braut sei so eben angelangt, die Verwirrung steigert sich, da er noch nicht bereit ist sie zu empfangen und alle um so lebhafter ihn umdrängen. Mozart hat dieses Quartett mit der Ouverture zu einem Satz verbunden, so daß diese unmittelbar in die erste Scene einleitet. Eine lustige Fanfare von Trompeten und Pauken allein fängt an, die vom ganzen Orchester brillant wiederholt wird — wir sind gleich mitten im Jubel einer festlichen Hochzeit und so geht es in munterer Laune fort. Der Satz erinnert in seiner Anlage ohne bestimmte Reminiscenzen an die Ouvertüre zu Figaro, der er allerdings an Schwung und Feinheit nicht gleich kommt. Das geräuschvolle Treiben wird durch ein zartes Andante $^3/_8$ unterbrochen, in welchem Saiten- und Blasinstrumente mit einander abwechseln, das leicht auf die zarteren Liebesempfindungen hindeutet, welche im Drama doch auch zur Geltung kommen. Die Fanfare ertönt wieder, der Vorhang geht auf und indem das Allegro im Wesentlichen wiederholt wird, dient der Instrumentalsatz nun als die Grundlage auf der die Singstimmen sich frei bewegen; er ist dadurch wie in eine höhere Sphäre gehoben, alle einzelnen Züge treten schärfer, lebendiger hervor und

der Zuhörer, der das Ganze seiner allgemeinen Bedeutung nach schon in sich aufgenommen hat, erfreuet sich des erhöheten Genusses, daß ihm dasselbe nicht blos reicher und glänzender bearbeitet sondern wie in neuer Beleuchtung vorübergeführt wird. Das ganze Ensemble ist nicht allein durch heitere Laune und charakteristische durchaus dramatische Lebendigkeit ausgezeichnet, sondern zeigt schon durch seine Anlage ganz besonders deutlich die eigenthümliche Kunst Mozarts Orchester und Singstimmen sich völlig frei und selbständig bewegen zu lassen, so daß sie doch in jedem Moment als unauflöslich mit einander verbundene Glieder eines Ganzen erscheinen. Der auch dem Umfang nach bedeutende Satz ist zwar nur im Entwurf vorhanden, aber dieser ist schon etwas über die erste Anlage hinaus bearbeitet, außer den Singstimmen sind die Saiteninstrumente fast überall vollständig ausgeschrieben und die hauptsächlichsten Eintritte der Blasinstrumente wenigstens angezeigt, so daß man sich nach diesen Andeutungen ein einigermaßen genügendes Bild von dem Satz machen kann, der in seiner Vollendung eine glänzende Einleitung zu der Oper abgegeben haben würde.

Zwei Arien sind nur in den gewöhnlichen Skizzen vorhanden, Singstimme und Baß vollständig mit einzelnen Andeutungen der Violine. Bei der Sopranarie (3) geben aber diese Umrisse eine so feste charakteristische Zeichnung, daß sie sich, wenn man den Blick darauf richtet, wie von selbst belebt und man sogar den bestimmten Eindruck einer vollen und glänzenden Instrumentation zu erhalten glaubt. Der karikirte Stolz der Römerin Eugenia ist gleich in den ersten Textworten hinreichend bezeichnet:

Nacqui all' aura trionfale
Del Romano Campidoglio,
E non trovo per le scale
Che mi venga ad incontrar?

Der Contrast zwischen feierlicher Grandezza und zungengeläufigem Ereifern ist dadurch gegeben; die Hauptaufgabe ist beide so gegeneinander abzuwägen, daß sie nicht als absolute Gegensätze äußerlich nebeneinander gestellt erscheinen, sondern als naturgemäße Aeußerungen eines bestimmten Charakters begreiflich werden. Es ist also eine gewisse Mäßigung erforderlich, welche hier wie immer in einer größeren Vertiefung der künstlerischen Auffassung in das Wesen des darzustellenden Gegenstandes begründet ist; sie ist um so mehr erforderlich, da es um die Darstellung einer Frau sich handelt, welche auch durch karikirende Behandlung nicht in der Art häßlich werden darf, wie es beim Manne ertragen werden kann ohne die komische Wirkung zu beeinträchtigen. Das Wesen der Karikatur, welches in dem einseitigen Hervorheben einzelner charakteristischer Züge eines Individuums auf Kosten anderer, minder bezeichnender besteht, macht ihre Anwendung für die musikalische Darstellung überhaupt schwierig und bedenklich. Denn die äußerlichen Mittel der Darstellung, durch deren Uebertreibung der Musiker karikiren kann, sind ziemlich beschränkt und ihr Reiz ist leicht abgestumpft; der eigentliche Kern dessen was die Musik ausdrücken kann ist aber stets die Empfindung, und den Ausdruck derselben zu übertreiben, um dadurch eine komische Wirkung zu erzielen, ist sehr gefährlich, weil der Musik in den meisten Fällen die Mittel fehlen, durch welche Poesie und bildende Kunst das in der Karikatur hervortretende Mißverhältniß nicht als ein verkehrtes und häßliches, sondern als ein heiteres und komisches erscheinen lassen. In dem gegebenen Falle würde der bloße Contrast zwischen übertriebenen Aeußerungen stolzer Vornehmthuerei und scheltender Geschwätzigkeit keinen komischen, sondern einen widrigen Eindruck machen. Mozart hat mit dem tiefen

Gefühl für wahre Charakteristik, das ihn vor allen auszeichnet, auch hier die Empfindung eines wahren und echten Stolzes als das Grundelement der musikalischen Darstellung aufgefaßt, die daher auch einen durchaus würdigen und bedeutenden Charakter hat. Der an sich berechtigte Stolz wird nur durch zufällige Impulse verleitet sich in einer verkehrten Richtung und Weise zu äußern, und dieser vorübergehende Widerspruch mit sich selbst bringt eine komische Wirkung hervor. Mit richtigem Takt hat Mozart um dies auf musikalische Weise zu erreichen sich an die bestimmt überlieferten Formen der Opera seria für den Ausdruck des Heroischen gehalten; an diese klingt die Arie in charakteristischen Wendungen z. B. in den weiten Sprüngen der Melodien, in den bravurmäßigen Triolenpassagen u. dgl. m. ganz bestimmt an. Diese an sich wahre Ausdrucksweise tritt aber in Widerspruch theils mit der augenblicklichen Situation, wie das schon die Textworte ergeben, theils mit den nicht minder charakteristischen Aeußerungen des Scheltens, das sich für den Stolz nicht schickt; die widersprechenden Aeußerungen sind aber zusammengehalten durch den Grundcharakter des Ganzen, aus welchem beide naturgemäß hervorgehen, und so entspricht die musikalische Darstellung ohne über die Schranken des eigenen Gebietes hinauszugreifen vollkommen der ihr durch das Drama gebotenen Aufgabe. Umfang und Verwendung der Stimmmittel läßt übrigens deutlich erkennen, daß Mozart die Storace im Auge hatte, für welche später die Susanne geschrieben ist.

Bei der zweiten Arie (4) des Pulcherio läßt die skizzenhafte Ueberlieferung ungleich mehr zu wünschen übrig. Eugenia und Bocconio sind nach dem ersten Empfang ziemlich unfreundlich zusammengerathen, der dienstfertige Freund sucht zu versöhnen, er macht Bocconio auf Eugenias Schönheit, diese auf Bocconios Liebenswürdigkeit aufmerksam,

und während er von einem zum andern geht und vermittelt, schildert er für sich das glänzende Elend, welches er aus dieser Ehe hervorgehen sieht. Verschiedene contrastirende Motive sind durch die Situation geboten, welche in der Arie auf mannigfache Art in ein lebhaftes Wechselspiel gesetzt sind. Die Skizze giebt aber nur die allgemeine Anlage zu erkennen, die eine der unterhaltendsten Buffoarien verspricht, allein ein sehr wesentlicher Theil der Ausführung fiel unverkennbar dem Orchester zu, und die äußerst knappen Andeutungen lassen von der feinen Detailmalerei, die man hier erwarten darf, keine auch nur annähernde Vorstellung fassen. Man kann sich an die Arie der Susanne, während sie den Pagen ankleidet (II, 3), oder des Don Giovanni während er Masetto und seine Begleiter instruirt (II, 4) erinnern um sich die Art zu vergegenwärtigen; hätten wir auch von diesen nur die Singstimme und den Baß, wer würde ahnen, was für ein reges Leben und Treiben sich jetzt im Orchester entfaltet?

Ganz vollständig ausgearbeitet ist ein Terzett (5) zwischen Eugenia, Don Asdrubale und Bocconio, von dem nur zu bedauern ist daß es nicht in eine der späteren Opern hat aufgenommen werden können, damit man es von der Bühne höre. Don Asdrubale kommt um Bocconios Braut zu begrüßen, mit Erstaunen erkennen sich die Liebenden. Eugenia, welche glaubte daß Asdrubale im Krieg getödtet sei, fällt vor Ueberraschung halbohnmächtig auf einen Sessel, worauf Bocconio davoneilt um Erfrischungen zu holen. Kaum ist er fort, so überhäuft Asdrubale, der auf dem Wege nach Rom ist um sich dort mit Eugenia zu vermählen, sie mit Vorwürfen, da er sie für treulos hält und wirft sich verzweiflungsvoll in einen Sessel. Eugenia hat sich soeben erhoben, da kommt, ehe sie sich dem Asdrubale

erklären kann, Bocconio wieder und findet nun zu seinem Staunen die Scene vollständig verändert. Mit diesem Moment beginnt das Terzett, welches die Verwirrung und Verlegenheit der drei Personen, die nicht wissen wie sie mit den anderen dran sind und in der äußersten Spannung doch an sich halten müssen, in der reizendsten Weise ausdrückt. Das Orchester führt auch hier in seiner durchaus selbständigen Haltung den Faden fort, an den die Singstimmen sich anschließen, bald einzeln, abgebrochen, wie die Situation es verlangt, bald zusammen; wo namentlich der scharf accentuirte Ausdruck des unwillkührlich hervorbrechenden Schmerzgefühls gegenüber der ängstlichen Zurückhaltung, die übrigens in dem Terzett vorherrscht, von vortrefflicher Wirkung ist. Meisterlich ist auch hier die Haltung des Ganzen, die, obwohl sie der tief bewegten Gemüthsstimmung der Hauptpersonen gemäß ernsthaft ist, doch nicht einen eigentlich tragischen Charakter annimmt und das Gebiet der komischen Oper nicht überschreitet; und zwar ist das nicht etwa durch die Beimischung eines komischen Elements in der Person Bocconios erreicht, der sich vielmehr ganz richtig der Stimmung der beiden anderen nähert, sondern durch den Ton des Ganzen, der bei voller Wahrheit im Ausdruck des Einzelnen von einer Heiterkeit durchdrungen ist, die den Zuhörer über das Gefühl der ängstlichen Verlegenheit, von dem die handelnden Personen befangen sind, völlig hinaushebt.

Auch diese Oper wurde nicht vollendet und mit einer dritten scheint es beim ersten Anlauf geblieben zu sein. Das Männerterzett, welches in doppeltem Entwurf erhalten und bereits (III S. 442 ff.) besprochen worden ist, bildete die erste Scene einer komischen Oper. Da nun eine Oper von Accoromboni Il regno delle Amazoni nach Fétis zuerst im Jahr 1782 in Parma, dann auch auf anderen Bühnen

12*

z. B. 1784 in Florenz[37] mit Beifall aufgeführt worden ist, so kann man den Textworten nach wohl nicht zweifeln, daß unter den vielen „Bücheln" welche Mozart durchgesehen hatte sich auch dieses befand, das ihn wenigstens zu einem Versuch veranlaßte, der sicher in dieselbe Zeit mit den beiden eben erwähnten fällt.

Schwerlich war es die Beschaffenheit der Textbücher allein, welche Mozart abhielt eine Oper zu vollenden, sondern die Aussichtslosigkeit sie zur Aufführung zu bringen. Die glänzende Aufnahme, welche die italiänischen Maestri, namentlich Sarti und Paisiello fanden, ließen den deutschen Meister nur um so mehr zurücktreten; der außerordentliche Triumph, welchen Paisiello und Casti mit ihrem Re Teodoro feierten (III S. 303 f.) — dessen erste Aufführung am 23 August 1784 Mozart eine Erkältung und in Folge davon eine gefährliche Krankheit (III S. 242) zuzog — schreckte sogar Salieri zurück. Er hatte schon eine Oper Il ricco d'un giorno begonnen, legte sie aber zurück, weil er sich nicht trauete dem Re Teodoro damit die Spitze zu bieten und zog es vor, von Gluck empfohlen und begünstigt in Paris die Oper Les Danaides aufzuführen[38]. Durch die glänzende Aufnahme, welche sie dort gefunden hatte, mit neuem Ruhm gekrönt kehrte er nach Wien zurück und vollendete nun die italiänische Oper, nachdem der erste Enthusiasmus für die Rivalin verrauscht war. Sie wurde am 6 December 1784

37) Cramer Magaz. f. Mus. II S. 556.

38) Er wußte die Verhältnisse in dieser Art geschickt zu benutzen. Als er im Jahr 1781 mit seinem Rauchfangkehrer durchgefallen war und Mozarts Entführung große Erwartungen rege machte, kam zur rechten Zeit ein Auftrag von München für die dortige Bühne die Oper Semiramide zu schreiben, welche im Carneval aufgeführt wurde (Mosel, Salieri S. 74).

gegeben, gefiel aber durchaus nicht[39]. Für Mozart zeigte auch das Jahr 1785 noch keine günstigen Aspecten — da erschien Hülfe von einer Seite, woher er sie nicht erwartete.

Wir sahen bereits daß der Theatraldichter da Ponte Mozart schon im Mai 1783 ein Textbuch versprochen hatte und daß dieser zu einem Italiäner, zumal wenn er mit Salieri einverstanden wäre, nicht viel Zutrauen hatte (S. 161). Allerdings war da Ponte damals mit Salieri sehr vertraut[40]. Er war, nachdem er aus dem Gebiet der Republik Venedig, wo er als Lehrer an mehreren Schulen durch freie Grundsätze und Lebensweise Anstoß gegeben hatte, verbannt worden war, nach einem kurzen Aufenthalt in Görz und Dresden durch den Dichter Mazzola an den ihm befreundeten Salieri warm empfohlen nach Wien gekommen, als dort die italiänische Oper eingerichtet wurde. Durch Salieris Einfluß war

39) Mosel, Salieri S. 79. Da Ponte mem. II p. 51 ff.

40) Lorenzo da Ponte hat sein Leben beschrieben in seinen Memorie, welche 1823 in Newyork in 4 Bändchen erschienen sind. Ich verdanke die Benutzung des seltnen Werkes der gefälligen Mittheilung des Herrn P. Scudo in Paris. Obgleich da Ponte versichert nur die volle Wahrheit zu erzählen, so sind nicht allein einzelne, leicht begreifliche Irrthümer, namentlich in den Zeitangaben, nachweislich, sondern es ist kaum zu bezweifeln daß er seine Person mitunter mehr als billig in den Vordergrund stellt und seine Erzählungen dafür pointirt und zustutzt. Nichts desto weniger sind seine Berichte lehrreich und der Hauptsache nach auch gewiß richtig. Sein Aufenthalt in Wien ist im zweiten Bande dargestellt, der für das Folgende eine, aber mit der nöthigen Vorsicht benutzte Hauptquelle ist. — Er war geboren in Ceneda, einem venetianischen Städtchen, im Jahr 1749, erhielt erst spät die nöthige Schulbildung und war an mehreren Orten professore di rettorica, bis er 1777 verbannt wurde. Nachdem er in Wien seit 1783 Theatraldichter gewesen war, fiel er unter Leopold in Ungnade, ging 1792 nach London, wo er anfangs bei der italiänischen Oper, später als Buchhändler lebte, und in Folge unglücklicher Geschäfte 1805 nach Amerika. Hier suchte er als Sprachlehrer, Kaufmann, Operndirigent vergebens sein Glück zu machen und starb 1838.

ihm von Joseph II, der ihn dann fortwährend protegirte, die Stelle eines Theatraldichters übertragen worden; er hatte also alle Ursache Salieri ergeben zu sein. Sein erster Versuch war eben die Oper Il ricco d'un giorno, die er selbst für keineswegs gelungen erklärte; Salieri schrieb den unglücklichen Erfolg derselben, der ihn Paisiellos glänzendem Auftreten gegenüber um so empfindlicher traf, einzig und allein dem Dichter zu und schwur, er wolle sich eher die Finger abhacken lassen als wieder einen Vers von da Ponte in Musik setzen. Es konnte ihm nicht schwer werden auch für sich von Casti einen Operntext zu erlangen, La Grotta di Trofonio; und mit dieser Oper, welche am 12 October 1785 zuerst gegeben wurde, machte er großes Glück[41]. Nun sah sich aber da Ponte in seiner Stellung bedroht, denn Casti war sein Nebenbuhler und erklärter Gegner. Als witziger und galanter Dichter längst in anerkanntem Ruf, mit den einflußreichsten Personen bekannt und namentlich vom Grafen Rosenberg seit langer Zeit aufs eifrigste begünstigt, suchte er an Metastasios Stelle poeta Cesareo zu werden. Da Ponte, der am Theater Metastasios Platz gewissermaßen einnahm, aufkommen zu lassen war daher nicht grade sein Interesse; er suchte ihn durch Lob und Tadel gleichmäßig zu discreditiren und persiflirte ihn persönlich in der Operette Prima la musica, indem er ihn als Theaterdichter kenntlich aber keineswegs schmeichelhaft porträtirte[42].

41) Schick (Dramaturg. Monate II S. 539 ff.) lobt die Composition als ein Meisterstück wahrer, lebendiger Theatermusik, welche durch die musterhafte Aufführung sowohl in Hinsicht des Gesanges als des raschen, jovialen Spiels das Publicum wie bezaubert habe.

42) Kelly erzählt daß da Ponte, den man für einen getauften Juden hielt, in seinem ganzen Wesen Eitelkeit und Selbstgefälligkeit auffallend zur Schau trug, so daß er ihn zur großen Belustigung des Publicums

Da Ponte mußte also vor allem fähige Componisten zu gewinnen suchen, welche seine Operntexte zu Ehren brachten.

Vincent Martin[43], Lo Spagnuolo genannt, hatte in den letzten Jahren einige Opern geschrieben, welche in Italien mit Beifall gegeben waren, namentlich hatte die Storace, ehe sie nach Wien kam, in Venedig mit einer derselben Furore gemacht (Kelly Remin. I p. 189 f.). Dies mochte eine Veranlassung für ihn sein nach Wien zu gehen, wo ihn die Gemahlin des spanischen Gesandten unter ihren mächtigen Schutz nahm. Vom Kaiser aufgefordert bearbeitete da Ponte für ihn die Oper Il burbero di buon core nach Goldonis Lustspiel, welche am 4 Januar 1786 zum erstenmal aufgeführt vollständigen Succeß gewann. Auch für Gazzaniga schrieb er nun die Oper Il finto cieco (aufgeführt 20 Jan. 1786) und für Righini Il Demogorgone (aufgeführt 12 Juli 1786), welche beide keinen sonderlichen Erfolg hatten. Allein nicht zufrieden mit diesen Componisten, welchen er selbst weniger zutraute, warf er sein Auge auf Mozart. Mit der größten Bestimmtheit behauptet da Ponte (mem. II p. 68), es sei wesentlich das Verdienst seiner Entschlossenheit und Festigkeit daß Mozart trotz der Cabalen seiner Gegner seine großen Meisterwerke auf die Bühne gebracht habe, er spricht die Hoffnung aus, daß eine unparteiische und wahrheitsliebende Darstellung ihm diese Anerkennung werde zu Theil werden lassen. Wir folgen also zunächst seinem Bericht, obgleich die Controle anderer Nach-

---

in einer seiner eigenen Opern (Demogorgone) auf der Bühne copirte, was da Ponte gleichmüthig hinnahm (Rem. I p. 235 f.).

43) Vincent Martin, geb. in Valencia 1754, war anfangs Organist in Alicante, lebte eine Zeitlang in Madrid, und ging 1781 nach Italien, 1784 nach Wien und 1788 als Director der Oper nach Petersburg, wo er 1810 starb.

richten bei manchen Umständen Berichtigungen und Zweifel ergeben wird[44].

Baron Wezlar, ein großer Musikliebhaber, in dessen Hause Mozart eine Zeitlang gewohnt hatte (III S. 237), hatte die Bekanntschaft desselben mit da Ponte vermittelt und erwies sich auch bei dieser Gelegenheit als ein großmüthiger Gönner. Da Mozart auf da Pontes Befragen die größte Neigung bezeigte eine Oper zu schreiben aber auch die Furcht aussprach, sie werde nicht zugelassen werden, erbot sich Baron Wezlar für den Text dem Dichter ein angemessenes Honorar zu zahlen und die Aufführung der Oper, wenn die Schwierigkeiten in Wien unübersteiglich sein sollten, in London oder Paris zu erwirken. Im Vertrauen auf die Gunst und Einsicht des Kaisers indessen lehnte da Ponte dies Anerbieten ab. Als nun über das zu wählende Sujet verhandelt wurde, sprach Mozart den Wunsch aus, da Ponte möge das Lustspiel von Beaumarchais Le Mariage de Figaro — welches nach langwierigen Schwierigkeiten am 27 April 1784 zum erstenmal gegeben alle Welt beschäftigte — als Oper bearbeiten. Die Bearbeitung war diesem eine leichte Sache, aber eine große Schwierigkeit lag darin daß der Kaiser die Aufführung des Lustspiels seiner Anstößigkeit wegen auf dem Nationaltheater verboten hatte. Indessen auch diese hoffte da Ponte zu besiegen; er verabredete mit Mozart daß sie ihre Unternehmung geheim halten wollten, machte sich an den Text und allmählich, sowie er mit demselben vorrückte, schrieb Mozart die Musik dazu: in sechs Wochen war alles fertig. Glücklicherweise bedurfte man gerade neuer Opern; da Ponte ging ohne mit Jemand zu reden zum Kaiser und sagte ihm, was geschehen sei. Dieser

44) Für die Geschichte des Figaro giebt namentlich Kelly (Rem. I p. 257 ff.) einige interessante Notizen.

hatte Bedenken; Mozarts wegen, der zwar ein trefflicher Instrumentalcomponist sei, aber erst eine Oper geschrieben habe, an der nicht allzuviel sei (non era gran cosa), und des Stücks wegen, das er ja verboten habe. Da Ponte erklärte daß er für Mozart ebensowohl einstehe als für das Stück, welches durch die für die Oper nothwendigen Aenderungen und Abkürzungen aufführbar geworden sei; der Kaiser gab nach, ließ Mozart sogleich mit der Partitur zu sich bescheiden und befahl, nachdem er einige Stücke gehört hatte, daß die Oper aufgeführt und sogleich einstudirt werden solle. Damit waren nun außer den Gegnern Mozarts auch Casti und auf dessen Antrieb Graf Rosenberg, der auch diese Art von Musik nicht liebte[45], sehr unzufrieden, und dieser machte Schwierigkeiten wo er nur konnte. Einen Zug der Art erzählt da Ponte. Der Regisseur Bussani (der Sänger, für welchen die Partie des Bartolo bestimmt war) meldete dem Grafen Rosenberg daß im Figaro — im dritten Act bei der Hochzeitsfeierlichkeit, während Susanna dem Grafen das Billet zusteckt — ein Ballet angebracht sei. Dieser ließ den Dichter kommen, erinnerte ihn daß der Kaiser kein Ballet wolle, und riß ohne auf die Einwendungen zu hören die Scene aus dem Textbuch heraus. Mozart war außer sich, als er diese Neuigkeit erfuhr, wollte den Grafen zur Rede stellen, Bussani prügeln, sich an den Kaiser wenden, die Partitur zurücknehmen — es kostete Mühe ihn zu beruhigen. In der Generalprobe war der Kaiser zugegen. Dem Befehl Rosenbergs gemäß blieb das Ballet fort, Susanna und der Graf machten während alles still war ihre nun unbegreiflichen Gesten; erstaunt fragte der Kaiser,

45) Er heißt „ein abgesagter Feind des Deutschen, der durchaus nichts hören kann, was nicht italiänisch ist“ (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 141).

was denn das zu bedeuten habe, und befahl, als ihm da Ponte die nöthigen Aufklärungen gegeben hatte, sogleich für ein anständiges Ballet zu sorgen.

Diese Erzählung giebt, wenn auch da Ponte seine eigene Rolle etwas wichtiger gemacht hat, im Ganzen gewiß ein richtiges Bild der Verhältnisse, unter denen Mozarts Figaro zur Aufführung kam; denn wenn Kelly erzählt Mozart sei durch Spezialbefehl des Kaisers berufen worden eine Oper zu schreiben und habe den Figaro gewählt, so läßt sich das allenfalls mit da Pontes Darstellung in Einklang bringen. Mozart begann seine Arbeit im Herbst 1785, denn in einem Briefe des Vaters an die Tochter (11 Nov. 1785) heißt es: „Endlich [nach einem Stillschweigen von 6 Wochen] habe vom 2 Nov. einen Brief von Deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeilen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die Opera Le nozze di Figaro fertig machen muß. Er hat um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben alle seine Scolaren auf den Nachmittag verlegt. An der Musik zweifle ich nicht. Das wird ihm aber vieles Laufen und Disputiren kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie er es zu seiner Absicht zu haben wünscht: und er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Grafen Rosenberg getrieben wird." Das Drängen Rosenbergs stimmt nicht recht mit der heimlichen Vollendung der Oper von der da Ponte erzählt, man sieht wohl, er hat seine Geschichte dramatisirt. Ob die Oper wirklich in sechs Wochen geschrieben worden ist mag dahin gestellt bleiben; daß Mozart sie in seinem Verzeichniß unter dem 29 April 1786 eingeschrieben hat[46]

46) In Mozarts thematischem Verzeichniß ist nach dem Juli 1785 eine Lücke bis zum 5 Nov. Diese erklärt sich zum Theil durch die Krank-

beweist nur daß er sie damals unmittelbar vor der Aufführung (1 Mai) durch das Niederschreiben der Ouverture abschloß[47]. Bis zur Aufführung waren aber noch Schwierigkeiten zu überwinden, von denen da Ponte nichts meldet.

---

heit, welche ihn im August und September befallen hatte; Anfang November finden wir ihn in voller Arbeit am Figaro, die also wohl schon im October begonnen hatte. Dann folgen

5 Nov. Quartett } zur Villanella rapita (III S. 242 ff.)
21 Nov. Terzett }

12 Dec. Sonate für Klavier und Violine (10).

16 Dec. Klavierconcert in Es-dur (12).

1786

3 Febr. Schauspieldirector (S. 152 ff.).

2 März Klavierconcert in A-dur (13).

10 März Duett und Arie für die Privataufführung d.s Idomeneo (II S. 561 ff.).

24 März Klavierconcert in C-moll (14).

29 April Le nozze di Figaro.

Man sieht, Mozart war während der Zeit nicht ohne Beschäftigung; von Mitte December bis Anfang Februar sind sieben Wochen frei, in denen er vorzugsweise mit der Oper beschäftigt gewesen sein mag, da das Einstudiren dann auch noch seine Zeit verlangte.

47) Ueber die Schicksale der Originalpartitur ist Nachricht gegeben N. Ztschr. f. Mus. XXXVI N. 23. Daß sie mit Mozarts Nachlaß 1791 öffentlich verkauft sei, wie dort angegeben ist, kann nicht richtig sein, denn seine Manuscripte blieben im Besitz der Wittwe, bis André sie kaufte. Wahrscheinlich hat Mozart die Partitur verschenkt, wie die zur Entführung (III S. 99) oder sie war ihm entfremdet; genug sie kam in den Besitz eines Schauspielers Schickedanz, von welchem sie im Jahr 1800 die Concertgesellschaft in Schneeberg kaufte. Nach Auflösung derselben erwarb sie Müller, Lehrer in Schneeberg, von diesem Cantor Schurig in Aue, der sie seinem Sohne, Musiklehrer V. Schurig in Dresden, übergab. Dieser hat mir mit zuvorkommender Güte die Benutzung derselben gestattet. Wie gewöhnlich sind die Nummern jede für sich geschrieben, später die Recitative eingeschaltet und das Ganze geheftet, dabei sind leider einige Extrablätter mit Blasinstrumenten verloren gegangen. Ueber eine Anzahl durch Aenderungen, welche Mozart vorgenommen hat, besonders

„Es waren drei Opern auf dem Tapet", erzählt Kelly, „eine von Righini (Il Demogorgone), eine von Salieri (La grotta di Trofonio) und eine von Mozart. Sie waren so ziemlich gleichzeitig zur Aufführung fertig und jeder Componist nahm das Recht für sich in Anspruch seine Oper zuerst aufzuführen, dadurch entstand große Uneinigkeit und es bildeten sich Parteien. Der Charakter der drei Männer war sehr verschieden. Mozart war auffahrend wie Schießpulver und schwur die Partitur seiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn sie nicht zuerst auf die Bühne käme; seine Ansprüche wurden von einer eifrigen Partei unterstützt[48]. Im Gegentheil arbeitete Righini wie ein Maulwurf im Dunkeln um den Vorsprung zu gewinnen. Der dritte Candidat war Hofkapellmeister, ein schlauer, gewandter Mann, der besaß was Bakon crooked wisdom (die Weisheit der krummen Wege) nennt, und seine Ansprüche wurden von drei der Hauptsänger unterstützt, welche eine nicht leicht zu besiegende Cabale anzettelten. Jeder von den Operisten nahm an diesen Zwistigkeiten Antheil. Ich allein stand auf Mozarts Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmste Theilnahme durch meine Bewunderung seines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche persönliche Gefälligkeit[49]. Endlich wurde der Streit ge-

---

interessante Stellen berichtete Uhlig (N. Ztschr. f. Mus. XXV S. 65 ff. 77 ff.), mehrere derselben sind bereits (III S. 446 ff.) besprochen worden. Gedruckt ist die Partitur in Bonn bei Simrock, leider mit nicht wenigen, zum Theil recht erheblichen Abweichungen, und was das Detail der Ausführung, Vortragsbezeichnungen, Bogenstriche u. s. w. anlangt ganz ungenau.

48) Es war also gewiß nicht zufällig, daß die vornehme Dilettantengesellschaft, zu welcher Mozarts eifrigste Freunde gehörten, gerade um diese Zeit seinen Idomeneo aufführte (II S. 561).

49) Mit seiner gewöhnlichen Gutmüthigkeit half Mozart Kelly bei

schlichtet durch den Befehl des Kaisers Mozarts Oper sogleich zu probiren"[50].

Der Vater hatte also wohl Recht, als er der Tochter schrieb (18 April): „Am 28 geht le nozze di Figaro zum erstenmal in die scena. Es wird viel seyn, wenn er reussirt, denn ich weiß, daß er erstaunlich starke Kabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhange wird wieder suchen Himmel und Erde in Bewegung zu setzen. Duschek sagte mir neulich[51]., daß Dein Bruder so viele Kabalen wider sich habe, weil er wegen seines besondern Talents und Geschicklichkeit in so großem Ansehen stehe." In der That berichtet Niemtschek (S. 25), man erzähle allgemein als wahr, was sich bei so vielen glaubwürdigen Zeugen nicht in Zweifel ziehen lasse, daß welsche Sänger aus Haß, Neid und niedriger

---

seinen kleinen Versuchen in der Composition und lobte sein Talent; dies brachte Kelly auf den Gedanken sich durch ernstliche theoretische Studien noch zum Componisten auszubilden. Er verlangte Mozarts Rath und dieser rieth ihm ab. „Hätten Sie" sagte er „in Neapel zur rechten Zeit Contrapunkt studirt, so hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an ihre Ausbildung als Sänger denken können und dürfen, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie daß halbes Wissen ein gefährlich Ding ist. Sie haben ein hübsches Talent Melodien zu erfinden, mit ein wenig Theorie würden Sie dasselbe nur verderben, während Sie allenthalben Musiker finden die Ihnen die Fehler verbessern, die Sie etwa machen könnten. Melodie ist das Wesen der Musik. Wer Melodien erfindet den vergleiche ich mit einem edlen Racepferd, einen bloßen Contrapunktisten mit einem gemietheten Postgaul. Darum lassen Sie es so gut sein und denken Sie an das italiänische Sprichwort: chi sa più, meno sa." Mit wie feiner Schonung und wie treffend ist der Rath gegeben.

50) Hier ist ein kleiner Irrthum untergelaufen, denn Salieris Oper wurde schon am 12 Oct. 1785 gegeben; man sieht aber auch aus dieser Erzählung, daß schließlich der Kaiser durchgreifen mußte.

51) Duschek war mit seiner Frau aus Prag nach einem kurzen Aufenthalt in Wien Anfangs April nach Salzburg gekommen um dort eine Erbschaftsangelegenheit zu ordnen.

Kabale bei der ersten Vorstellung durch vorsätzliche Fehler sich alle Mühe gegeben haben die Oper zu stürzen, so daß die Sänger durch eine ernste Warnung des Kaisers zu ihrer Pflicht gewiesen werden mußten, da Mozart voll Bestürzung nach dem ersten Akt in die Loge kam und ihn darauf aufmerksam machte. Indessen weiß Kelly hiervon nichts; er versichert vielmehr, die Oper sei damals so vorzüglich gegeben worden daß, wie oft und wie gut er sie auch später habe darstellen sehen, doch jene ersten Wiener Aufführungen davon so unterschieden gewesen seien wie das Licht von der Finsterniß. „Alle ersten Darsteller“ sagt er „hatten den Vortheil durch den Componisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es ist nicht möglich das zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen.“

„Ich erinnere mich“, fährt er fort „wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaros Arie Non più andrai mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci; und als die schöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorsstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall

aus, der ihm auf so außerordentliche Weise ausgedrückt wurde."

Die Aufnahme von Seiten des Publicums als die Oper am 1 Mai 1786 zuerst aufgeführt wurde entsprach dieser günstigen Vorbedeutung[52]. „Nie hat man einen glänzenderen Triumph gefeiert" sagt Kelly „als Mozart mit seinen Nozze di Figaro." Das Haus war gedrängt voll, fast jedes Stück mußte wiederholt werden, so daß die Oper beinahe die doppelte Zeit spielte, am Schluß aber wurde das Publicum nicht müde zu klatschen und Mozart herauszurufen. Und am 18 Mai konnte der Vater seiner Tochter schreiben: „Bei der zweyten Aufführung von der Opera Deines Bruders [3 Mai] sind fünf Stück und bey der dritten Aufführung [8 Mai] sieben Stück repetirt worden, worunter ein kleines Duetto dreimal hat müssen gesungen werden."

Also gefallen hatte die Oper, nur zu sehr gefallen für die Zufriedenheit mancher Leute, und wer dem Kaiser den Rath gegeben hat nach den ersten Aufführungen des Figaro das Dacapo-Rufen zu verbieten, der hat sich selbst wahrscheinlich einen größeren Gefallen gethan als Mozart und den Sängern. Kelly erzählt daß Joseph nach dem Erlaß dieses Verbots in einer Probe zu Nancy Storace, Mandini und Benucci trat und sagte, er glaube ihnen dadurch eine Wohlthat erwiesen zu haben, denn das beständige Wiederholen müsse ja für sie ermüdend und höchst lästig sein. Ja, habe die

52) In der Wiener Zeitung (1786 N. 35) wurde nur die kurze Notiz gegeben: „Montag 1 Mai wurde im Nationaltheater zum erstenmale aufgeführt ein neues italiänisches Singspiel in 4 Aufzügen, genannt Le nozze di Figaro, nach dem französischen Lustspiel des Hrn. v. Beaumarchais bearbeitet von Hrn. Abb. da Ponte, Theatralpoeten; die Musik dazu ist von Hrn. Kapellmeister Mozart. La Sign. Laschi, welche seit kurzem hier wieder angekommen ist, und la Sign. Bussani, eine neue Sängerin, erschienen dabey das erstemal als Gräfin und Page."

Storace erwiedert, es ist uns allerdings sehr lästig, und Benucci und Mandini haben durch eine Verbeugung ihre Zustimmung ausgedrückt; er aber habe dreist zum Kaiser gesagt: „Glauben Ew. Maj. ihnen das ja nicht, sie alle wünschen daß man ihnen Dacapo rufe, ich wenigstens kann es von mir bestimmt versichern" — worauf der Kaiser lachte.

Ganz von der Bühne verdrängen konnte man die Oper allerdings nicht gleich, aber man konnte dafür sorgen daß sie nicht zu oft, nicht zu rasch hinter einander gegeben wurde, damit sie sich in der Gunst des Publicums nicht zu fest setze, und das geschah. Figaro wurde im ersten Jahr neunmal gegeben[53]; soviele Aufführungen hatte allein noch Martins beliebter Burbero di buon core erlebt, allein sie wurden sparsam vertheilt. Als nun am 17 November Martins Cosa rara einen unglaublichen Erfolg errang[54], der beim Publicum wie beim Kaiser[55] den Figaro in Schatten stellte, konnte man ihn ganz beseitigen. Während der Jahre 1787 und 1788 wurde er in Wien gar nicht gegeben und erst am 29 August 1789 brachte man ihn wieder auf die Bühne.

16.

Mozart hat, wie wir sahen, das Lustspiel von Beaumarchais Le mariage de Figaro ou la folle journée nicht aus Noth, nicht auf fremde Eingebung, sondern nach eigener

53) Die Aufführungen des Figaro fanden Statt 1. 3. 8. 24 Mai, 4 Juli, 28 August, 22 Sept., 15 Nov., 18 Dec.

54) Auch Martin hatte mit ernstlichen Cabalen der Sänger zu kämpfen, die sich weigerten, Benucci an der Spitze, seine Oper zu singen, bis der Kaiser es ausdrücklich befahl (da Ponte mem. II p. 90 ff.).

55) Nach der Aufführung des Figaro äußerte Joseph gegen Dittersdorf (Selbstbiogr. S. 237), daß Mozart in seinen Theaterstücken die Sänger mit seinem vollen Accompagnement übertäube. Die leichten gefälligen Melodien Martins sagten seinem Geschmack ungleich mehr zu.

Entschließung sich zum Operntext bearbeiten lassen[1]. Das große Interesse welches dieses Stück allgemein erregt hatte, ein Interesse, das durch den Namen und die politische Stellung des Verfassers sowie durch die ungewöhnlichen Verhältnisse, unter denen es in Paris zur Aufführung gebracht war, nicht wenig gesteigert worden war[2], konnte Mozarts Aufmerksamkeit wohl auf dasselbe richten, um so mehr als Paisiellos Barbiere di Seviglia, welchem das frühere berühmte Lustspiel von Beaumarchais zu Grunde lag, außerordentliches Glück gemacht hatte. Vergebens hatte Mozart unter der großen Menge italiänischer Operntexte nach einem brauchbaren gesucht, der Versuch durch Varesco einen neuen zu erhalten,

1) Auch Kelly (Remin. I p. 257) bestätigt es daß Mozart selbst den Stoff ausgewählt habe.

2) Beaumarchais hatte seine Komödie bereits gegen Ende des Jahrs 1781 vollendet und beim théâtre français eingereicht, wo man sie bereitwillig zur Aufführung annahm. Allein nachtheilige Gerüchte veranlaßten Ludwig XVI sich das Stück vorlesen zu lassen, er fand es abscheulich und erklärte daß es nie gespielt werden solle. Die Aufmerksamkeit auf dasselbe wurde nur um so größer, man drängte sich dazu es im Manuscript vorlesen zu hören; eine Partei am Hofe interessirte sich für die Aufführung, die Schauspieler wünschten sie, das Publicum verlangte sie immer dringender: sie wurde ein Gegenstand des öffentlichen Interesses. Beaumarchais verstand es alle Umstände geschickt zu seinem Vortheil zu benutzen: im Juni 1783 sollte sein Lustspiel bei Hofe aufgeführt werden, das Publicum war versammelt, da kam unmittelbar vor dem Anfang ein neues Verbot des Königs. Jetzt murrte man laut über Tyrannei und Unterdrückung, das Stück erhielt schon vor der Aufführung eine politische Bedeutung. Endlich gelang es bei Hofe den König zu überreden, daß er eine Privataufführung bei einem Fest gestattete, welches Hr. v. Vaudreuil dem Grafen Artois im September 1783 gab, und Beaumarchais wußte die Sachen so zu wenden, daß auch die öffentliche Aufführung im April 1784 erfolgte. Die Wirkung war außerordentlich und durch das Zusammentreffen aller Umstände erhielt das Lustspiel einen unbestreitbaren Platz unter den Vorbedeutungen der Revolution. Eine ausführliche Darstellung giebt L. de Lomenin Beaumarchais et son temps II p. 293 ff.

war ebenfalls fehlgeschlagen; in der opera buffa, welche es in ihrer damaligen Entwickelung nur auf einzelne drastische Scenen und karikirte Figuren anlegte, war das nicht zu finden, was Mozart als wesentliche Bedingung der dramatischen Wirksamkeit erkannt hatte, lebendige durch die Nothwendigkeit ihrer Entwickelung spannende Handlung und sichere, naturgemäße Charakterzeichnung der handelnden Personen. Beides fand er in Beaumarchais Lustspiel in ausgezeichneter Weise.

Bekanntlich ist die Hochzeit des Figaro in gewisser Weise eine Fortsetzung des Barbiers von Sevilla; es sind großentheils dieselben Personen, welche in beiden auftreten, die veränderten Verhältnisse, unter welchen die Handlung in der Hochzeit des Figaro vor sich geht, sind auf die Voraussetzungen des früheren Stücks gegründet und für die Würdigung der Motivirung und Charakteristik ist es mitunter wichtig diesen Zusammenhang sich gegenwärtig zu halten.

Graf Almaviva, nachdem er mit Figaros Hülfe dem Doctor Bartolo seine reizende Mündel Rosine entführt hat, nimmt denselben ebensowohl als Marcelline, die Duenna Rosines, in seine Dienste, sowie er auch den Musikmeister Basilio mit in sein Schloß zieht. Es währt nicht lange daß er seiner Gemahlin überdrüssig nach anderweitiger Zerstreuung sich umsieht, und so fällt unter anderen sein Auge auf Susanne, die Kammerjungfer der Gräfin, Figaros verlobte Braut, welche er durch Basilio, der auch hier den Gelegenheitsmacher spielt, für sich zu gewinnen sucht. Mit dem zur Hochzeit bestimmten Tage beginnt das Stück. Von Susanne erfährt Figaro wie der Graf ihr nachstellt; gleich ernstlich besorgt um seine Liebe und um seine Ehre ist er sofort entschlossen durch jede List den Grafen zu überraschen und zu beschäftigen, damit er der Vollziehung

ihrer Ehe kein Hinderniß in den Weg legen könne. Denn dieser sucht, so lange er Susannes Gunst nicht sicher ist, wenigstens ihre Hochzeit zu verschieben, und dazu bietet ihm Marcelline die Hand, welche in Figaro verliebt ihm Geld geliehen und dagegen von ihm das schriftliche Versprechen erhalten hat, ihr das Darlehen zurückzuzahlen oder sie zu heirathen. Bei der drohenden Gefahr Figaro an Susanne zu verlieren hat sie den Doctor Bartolo zu ihrem Beistande aufs Schloß beschieden und dieser ist um so lieber bereit ihr Anrecht zu unterstützen, als er sich dadurch nicht allein an dem verhaßten Figaro rächt sondern auch den Ansprüchen Marcellines auf seine eigene Hand entgeht, mit welcher er vor Jahren einen Sohn erzeugt hat, der noch als kleines Kind geraubt worden ist. Während sich dies Ungewitter über dem Haupt der Liebenden zusammenzieht, wird Susanne von dem Pagen Cherubin, einem so eben zum Jüngling heranreifenden, schönen und ausgelassenen Knaben, in ihrem Zimmer aufgesucht. Der Graf hat ihn bei Fanchette, der Tochter seines Gärtners Antonio, gefunden, mit welcher er selbst zu liebeln sucht, und ihn aus dem Dienst geschickt; Susanne soll nun die Gräfin, seine Pathe, für die er leidenschaftlich schwärmt, um ihre Vermittelung bitten, daß er bleiben dürfe. Während sie reden, kommt der Graf, vor dem Cherubin sich schnell hinter einem großen Lehnsessel verbirgt; er verspricht Susanne eine Mitgift, wenn sie ihm am Abend eine Zusammenkunft bewilligen wolle, sie aber weist ihn strenge zurück. Darüber kommt Basilio zu; indem der Graf sich vor diesem hinter demselben Lehnsessel versteckt, schlüpft Cherubin auf denselben und verbirgt sich unter einem darauf liegenden Kleide. Basilio wiederholt Susanne die Anträge des Grafen und da sie ihn zurückweist, macht er boshafte Anspielungen auf den Pagen, der nicht bloß bei Susanne

in Gunst stehe sondern auch der Gräfin unverschämt den Hof mache. Hierdurch entrüstet tritt der Graf hervor, befiehlt den Pagen sofort wegzujagen, und als Susanne für ihn bittet, erzählt er wie er ihn in seinem Versteck im Hause des Gärtners überrascht habe und entdeckt dabei Cherubin auf dem Lehnsessel. Da dieser aber Zeuge dessen was so eben vorging geworden ist, verleiht er ihm, um ihn zu schonen und doch loszuwerden, eine Officiersstelle in seinem Regiment mit dem ausdrücklichen Befehl sich sogleich nach Sevilla in die Garnison zu begeben. Indem kommt Figaro an der Spitze der festlich geschmückten Dorfbewohner herein. Der Graf hat bei seiner Vermählung das sogenannte Herrenrecht aufgehoben; auf Figaros Anstiften kommen seine dankbaren Unterthanen jetzt bei der ersten Hochzeit welche seitdem gefeiert wird, ihn zu bitten, selbst in feierlicher Ceremonie der Braut den Brautkranz aufzusetzen. Er hofft daß der Graf diesem Ansinnen sich nicht werde entziehen können; dieser verspricht es auch, verlangt aber einige Stunden Aufschub, um die Feierlichkeit glänzender zu machen.

Figaro versäumt indessen nicht, um den Grafen zu beschäftigen, eine neue doppelte Intrigue anzuspinnen, bei welcher mitzuwirken auch die Gräfin, durch die ihr treu ergebene Susanne von allem in Kenntniß gesetzt, sich entschließt. Um die Stellung, welche dieselbe sowohl zu Figaro als zu Susanne einnimmt, und ihre Bereitwilligkeit selbst durch eine gewagte Täuschung den Grafen zu seiner Pflicht zurückzuführen, richtig zu würdigen darf man nicht vergessen, daß die Gräfin Almaviva die Rosine des Barbier von Sevilla ist. Sie liebt ihren Gemahl, sie hat das volle Gefühl ihrer Würde, allein die Verhältnisse unter denen sie aufgewachsen, die Umstände durch welche sie Gräfin Almaviva geworden ist, üben doch einen gewissen Einfluß auf sie aus. Figaro hat nun den

Grafen, der auf die Jagd geritten ist, durch ein anonymes Billet das ihm Basilio zusteckt vor einem Nebenbuhler gewarnt, der mit der Gräfin ein Stelldichein verabredet habe; die Eifersucht, hofft er, soll denselben von der Hochzeit ablenken. Auf der anderen Seite will er ihn dadurch sicher machen, daß Susanne ihm die erbetene Zusammenkunft im Garten verspricht; an ihrer Stelle soll dann Cherubin, der auf Figaros Betrieb noch da geblieben ist, als Mädchen verkleidet sich einfinden. Der Page kommt um Toilette zu machen, betrübt zeigt er sein Officierspatent vor, das ihn von der Gräfin entfernt, — das man wie sich dabei ergiebt zu besiegeln vergessen hat — und verräth seine schwärmerische Verehrung für die Gräfin, die auf einen Augenblick dadurch gerührt zu werden scheint; plötzlich klopft der Graf, der in eifersüchtiger Regung gleich wieder umgekehrt ist. Cherubin flüchtet sich ins Nebenzimmer, das die Gräfin verschließt, und wirft dort während der Graf seine verlegene Gemahlin mit Fragen bestürmt einen Sessel um; die Gräfin erklärt hierauf, Susanne sei darin, verbietet aber daß sie herauskomme oder auch nur antworte und verweigert dem Grafen den Schlüssel. In der größten Erbitterung führt dieser, nachdem er sorgfältig alle Thüren verschlossen hat, die Gräfin mit sich fort um eine Art zu holen, mit der er die Thür einschlagen will; Susanne, die während dieser Scene im Alkoven versteckt war, befreit sogleich Cherubin. Weil sonst kein Entkommen möglich ist springt dieser aus dem Fenster in den Garten und sie geht an seiner Stelle ins Cabinet. Als der Graf mit der Gräfin zurückkommt, entschlossen Gewalt anzuwenden, gesteht sie ihm daß der Page im Nebenzimmer sei, was ihn in die äußerste Wuth versetzt: da tritt zu beider Erstaunen Susanne heraus; die Gräfin faßt sich, und die Frauen erklären ihm nun, man habe ihn nur strafen wollen,

Figaro habe als Einleitung für diese ganze Neckerei den Brief geschrieben; der Graf muß um Verzeihung bitten, die er mit Mühe erlangt. Als darauf Figaro mit der Meldung eintritt alles sei zur Hochzeit bereit, verlangt der Graf erst Aufschluß über das Billet, Figaro läugnet darum zu wissen und wird, da ihm der Zusammenhang nicht klar ist, nur mit Mühe von den Frauen zum Geständniß gebracht. Kaum scheint so alle Gefahr beseitigt, da bringt der halbbetrunkene Gärtner seine Klage beim Grafen an daß vor Kurzem ein Mensch aus dem Fenster des Cabinets gesprungen sei und ihm seine Blumen ruinirt habe; Figaro, der den Pagen gesprochen hat, bekennt, er sei dort bei Susanne gewesen und aus Furcht vor dem Toben des Grafen in den Garten gesprungen. Der Gärtner meint freilich, er habe eher Cherubin zu erkennen geglaubt, will ihm aber nun doch ein Papier, das er verloren habe, zurückgeben; aber dies nimmt der Graf, dessen Argwohn neu erregt ist, an sich und verlangt daß Figaro es nahmhaft mache; die Gräfin erkennt das Patent des Pagen und soufflirt durch Susanne Figaro, der sich dadurch auch aus dieser Schlinge zieht. Aber nun erscheint Marcelline, unterstützt von Bartolo und macht Figaros Eheversprechen geltend; hocherfreut verspricht der Graf ihr sogleich die gerichtliche Untersuchung ihrer Ansprüche und weiß Basilio, der Marcelline für sich zur Ehe verlangt, auf eine Weise zu entfernen, daß er sich zugleich an demselben für das ihm zugesteckte Billet rächt.

Ehe die gerichtliche Verhandlung beginnt, faßt die Gräfin den Plan anstatt des verkleideten Cherubin, von dem nun nicht mehr die Rede sein kann, selbst in Susannes Kleidern dem Grafen das Rendezvous zu geben und Susanne muß daher dem Grafen ihre Bereitwilligkeit, ihn im Garten zu erwarten auf eine schlaue Weise anzeigen. In Folge der darauf

vorgenommenen Proceßverhandlung wird Figaro verurtheilt Marcelline sogleich die schuldige Summe zurückzuzahlen, und da er das nicht kann sie zu heirathen. Der Graf scheint am Ziel seiner Wünsche, allein die Ausflüchte, welche Figaro macht, daß er die Erlaubniß seiner Eltern haben müsse, die er aber selbst nicht kenne, führen zu der Entdeckung daß er jener einst geraubte Sohn von Bartolo und Marcelline ist, die nun zugleich mit ihm ihre Hochzeit zu feiern beschließen; Susanne, welche mit dem von der Gräfin ihr geschenkten Geld kommt um Figaro auszulösen, ist anfangs empört ihn in Marcellines Armen zu sehen, dann ebenso erfreuet über die glückliche Lösung des Räthsels.

Bei der feierlichen Hochzeitsceremonie — bei welcher Cherubin, durch Fanchette verkleidet, unter den jungen Bauermädchen erscheint und erkannt wird, wodurch der Graf schließlich doch noch die richtige Aufklärung über die Scene am Morgen erhält — steckt Susanne dem Grafen ein von der Gräfin dictirtes Billet zu, in welchem sie den Ort des Stelldicheins bestimmt hat; es ist mit einer Nadel zugesteckt, welche er ihr zum Zeichen des Einverständnisses zurückschicken soll. Figaro sieht daß er das Billet liest und sich an der Nadel sticht, ohne bemerkt zu haben daß Susanne es ihm gegeben hat; als er nachher von Fanchette erfährt daß sie vom Grafen den Auftrag hat Susanne die Nadel zurückzubringen, erräth er leicht, was das zu bedeuten habe. Außer sich vor Eifersucht bestellt er seine Eltern und Freunde in die Nähe des verabredeten Ortes und begiebt sich selbst dorthin um die Schuldigen zu überraschen und zu strafen.

Im Dunkel der Nacht kommen die Gräfin in Susannes Kleidern und diese in denen der Gräfin um ihre Männer auf die Probe zu stellen, denn Susanne ist bereits durch

Marcelline unterrichtet und gewarnt. Kaum ist die Gräfin allein, so naht sich zu ihrem größten Schrecken Cherubin der vermeintlichen Susanne und sucht ihr einen Kuß aufzudrängen; diesen bekommt der Graf, der in dem Augenblick dazwischen tritt, die Ohrfeige aber, welche von diesem dem Pagen zugedacht war, nimmt Figaro, der sich lauschend genähert hat, in Empfang. Mit seiner Gemahlin allein sagt der Graf ihr die größten Schmeicheleien, beschenkt sie mit Geld und einem kostbaren Ring und will sich dann mit ihr entfernen, wird aber von ihr in der Dunkelheit verlassen und sucht sie vergebens. Mittlerweile kommt Susanne zu dem empörten Figaro, der sie aber, als sie einen Augenblick die Stimme zu verstellen vergißt, erkennt und sich sogleich den Scherz macht ihr vorzuschlagen eine Untreue durch die andere zu rächen, worauf sie sich ihm mit Ohrfeigen zu erkennen giebt. Der Friede wird aber durch seine Erklärung leicht hergestellt, und da sich nun der Graf wieder nähert um seine Susanne zu suchen, spielen sie die Liebesscene fort. Wüthend ruft er Leute mit Fackeln herbei, Figaros Freunde eilen herzu, mit ihnen auch die Gräfin und zu seiner Beschämung erkennt er nun, daß es seine Gemahlin war, welche Liebeserklärungen und Geschenke von ihm in Empfang genommen hat; erst die Verzeihung, welche sie ihm zusagt, macht aller Verwirrung ein Ende.

Dies ist der dürftige Abriß des unterhaltenden Intriguenspiels, in welchem unaufhörlich ein Knoten um den andern geschürzt wird, eine Verlegenheit aus der andern erwächst, um immer wieder eine neue Erfindung hervorzurufen; das durch eine Fülle wirksamer Motive und charakteristischer Detailzüge, durch den witzigen, pikanten Dialog voll Satire und Ironie eins der lebendigsten Charaktergemälde seiner

Zeit ist[3]. Da Ponte hat aus demselben mit vielem Geschick seinen Operntext hergestellt, wobei ihm allerdings Mozart nicht wenig behülflich gewesen sein wird. Der Gang des Stücks ist fast ganz unverändert gelassen, die Abkürzungen, welche nothwendig waren, sind zweckmäßig vorgenommen[4]. So ist namentlich die Gerichtsscene, welche bei Beaumarchais einen bedeutenden Raum einnimmt, auf das für die Handlung wesentliche Resultat beschränkt, andere Nebenmotive sind beseitigt z. B. daß Basilio als Marcellines Liebhaber auftritt; nur selten ist die Deutlichkeit der verwickelten und rasch verlaufenden Handlung dabei etwas gefährdet worden, wie durch die Aenderung daß man von dem Sohne Bartolos und Marcellines vor der Wiedererkennung gar nichts erfährt. Aber mit dem besten Takt sind die Musikstücke an der richtigen Stelle angebracht, ohne daß die Handlung aufgehalten wird, was bei diesem Stücke etwas sagen will, und so daß die musikalische Darstellung volle Freiheit findet sich ihrer Natur gemäß auszubreiten. Die ganze dra-

3) Das Stück wurde in verschiedenen Uebersetzungen sehr bald auf allen Bühnen Deutschlands heimisch. Neuerdings hat A. Lewald eine neue Uebersetzung desselben gegeben (Beaumarchais, Stuttg. 1839).

4) Im Jahr 1793 hatte man in Paris den unglücklichen Einfall Mozarts Musik mit dem vollständigen Dialog von Beaumarchais zur Aufführung zu bringen (Castil-Blaze l'acad. imp. de mus. II p. 19); Beaumarchais war mit dieser Einrichtung nicht unzufrieden, wohl aber mit der Darstellung (Lomenin Beaumarchais II p. 585 ff.). In einem Bericht über die Aufführung (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 77) heißt es: „Die Musik hat uns schön, reich an Harmonie und mit vieler Kunst gearbeitet geschienen. Die Melodie ist angenehm, ohne eben pikant zu sein. Einige Ensemblestücke darinnen sind von der höchsten Schönheit. Viele Arien haben aber nicht die Wirkung gethan, die man davon erwarten darf, wenn sie in ihrer rechten Bewegung ausgeübt werden. Diejenigen welche die Partitur kennen versichern, daß fast alle Sätze zu langsam vorgetragen worden seien."

matische Anlage brachte es mit sich, daß dabei nicht allein für Arien, sondern fast noch mehr für große und kleine Ensemblesätze verschiedener Art neben den Finales, zu sorgen war — zum großen Vortheil der musikalischen Gestaltung. Es ist nicht ohne Interesse zu verfolgen, wie bei einem so bestimmt vorgezeichneten Gang der Handlung doch die nothwendigen Forderungen der Oper hinsichtlich der Stellung und Abwechslung der Musikstücke befriedigt werden; auch die poetische Fassung derselben ist gewandt und angemessen, oft überrascht es, wie geschickt und artig eine Andeutung bei Beaumarchais für die musikalische Auffassung ausgeführt worden ist. Für die Haltung des Dialogs war das französische Lustspiel von außerordentlichem Vortheil; wie sehr derselbe auch abgekürzt und modificirt werden mußte, immer behielt er von dem Geist und Leben des Originals weit mehr zurück als man in den Recitativen der opera buffa zu finden gewohnt war[5].

5) Deutsch ist die Oper mehrmals, aber immer sehr mittelmäßig bearbeitet. Von wem die zuerst übliche Uebersetzung, nach der sie z. B. in Berlin 1790 aufgeführt wurde (Schneider Gesch. der Oper in Berlin S. 59), herrührt weiß ich nicht; im Jahr 1791 bearbeitete Knigge die Oper für Schröder in Hamburg (Aus einer alten Kiste S. 177. Meyer, Schröder II S. 55); 1792 gab man sie in Wien nach einer Uebersetzung von Giesecke, den wir noch kennen lernen werden; 1794 erschien die Bearbeitung von Vulpius. Eine neue Bearbeitung welche nicht allein da Pontes Versen, sondern dem was Mozart aus denselben gemacht hat, gerecht zu werden suchte, wäre ein dringendes Bedürfniß; sie würde vielleicht die Darsteller veranlassen Auffassung und Spiel aus der musikalischen Gestaltung abzuleiten und vielmehr Mozarts Charakteristik zur Geltung zu bringen als Beaumarchais Eigenthümlichkeiten in die Oper hineinzutragen. Für die Einführung der Seccorecitative statt des gesprochenen Dialogs sprach sich Hoplit aus (N. Ztschr. f. Mus. XLI S. 113 f.), der wohl nie die gedruckte Partitur des Figaro gesehen hat, da er meint die Recitative seien nur noch in Mozarts Original zu finden. Allerdings sind durch den Dialog nicht allein manche hübsche Einzelheiten weggeschnitten, wie die allerliebste

So waren Le nozze di Figaro durch Charakteristik der auftretenden Personen, durch spannende und rasch sich entwickelnde Handlung und lebendigen, geistreichen Dialog auch den besten Textbüchern der opera buffa überlegen, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man die bedeutendsten und eigenthümlichsten Opern z. B. Castis Re Teodoro oder Grotta di Trofonio damit vergleicht. Ja diese Oper war in den wesentlichen Punkten über die Grenzen der eigentlichen opera buffa hinausgegangen und brachte ganz neue Elemente der dramatischen Gestaltung zur Geltung.

Zwar ein Element ließ die Oper gänzlich fallen, welches die außerordentliche Wirkung des Lustspiels von Beaumarchais vielleicht vor allen begründet hatte, das politische. Nicht allein der Dialog ist mit mehr oder weniger directen Anspielungen auf Mißbräuche des politischen und socialen Lebens, welche nach allen Seiten hin die Schlaglichter feiner Satire und derben Spottes werfen, so ganz durchzogen, daß er dadurch seinen eigentlichen Charakter erhält, sondern die ganze Tendenz geht dahin, den vornehmen Herrn zu schildern, der selbst ohne Ehre und Treue sie von anderen fordert, seinen Lüsten ohne Bedenken alles erlaubt hält, und dadurch die ihm Untergebenen, deren sittliche Rechte er kränkt, herausfordert und berechtigt ihre geistige Ueberlegenheit gegen ihn zu kehren, so daß er am Ende überwunden und

kleine Ensemblestelle nach dem Sextett (S. 339), sondern auch Unzuträglichkeiten entstanden. So nimmt es sich ziemlich ungeschickt aus, wenn Figaro im zweiten Akt (S. 132) den Anfang seiner Cavatine in das Gespräch hineinsingt; noch übler ist es, wenn gegen den Schluß des dritten Akts (S. 362) das Gespräch, welches in vollem Gange ist, ohne allen inneren Grund mit dem herannahenden Marsch als Recitativ fortgesungen wird. Manches der Art ließe sich mit einiger Aufmerksamkeit beseitigen, und ob die Einführung der Recitative nicht dem Verständniß der Handlung erheblich schaden würde ist wohl zu überlegen.

beschämt dasteht. Diese Auffassung der vornehmen Welt und ihrer Stellung gegen den Bürgerstand ist mit einer Energie und Malice ausgesprochen, sie fand in der damals herrschenden Stimmung und Anschauungsweise einen solchen Wiederhall, daß die Aufführung des Stückes gegen den ausgesprochenen Willen des Königs als die praktische Bethätigung der dasselbe durchdringenden Grundsätze erschien und Napoleon mit Recht vom Figaro sagen konnte: c'était la révolution déjà en action[6]. Von allem diesem ist in der Oper jede Spur verwischt, weniger wohl aus Rücksicht auf die Bedenken Kaiser Josephs, als vielmehr in der richtigen Einsicht daß es Elemente sind, welche dem Wesen der Musik völlig widerstreiten[7].

Um so bedenklicher aber tritt, nachdem die politische Satire ausgeschieden ist, der Umstand hervor, daß der eigentliche Mittelpunkt der Handlung eine Unsittlichkeit ist, die zwar nicht gerechtfertigt oder beschönigt, aber auch keineswegs mit Ernst und Strenge gestraft, sondern mit einer gewissen Frivolität beseitigt wird. Zwar wird dem vornehmen Wüstling Almaviva aufrichtige und treue Neigung, redliches Pflichtgefühl und ehrenhaftes Benehmen entgegengestellt, allein diese sittlichen Eigenschaften erweisen sich nicht als solche wirksam, vielmehr sind die eigentlichen Hebel der Handlung Schlauheit und Intrigue, mögen diese auch als eine Art

6) Sainte-Beuve causeries du lundi VI p. 188.

7) Man kann den Unterschied nicht besser erkennen als wenn man den berühmten Frondeur-Monolog des Figaro im fünften Akt mit der Eifersuchtsarie der Oper vergleicht. Auch die Anspielungen auf das Herrenrecht hätte man füglich ganz weglassen können, da ihr wesentliches Interesse ein politisches ist; noch heute würde man, wenn man sie striche und irgend ein einfaches, leicht zu findendes Motiv statt dessen einführte, der Oper ein unser Gefühl sehr verletzendes Element nehmen.

von Nothwehr zur Anwendung kommen. Dadurch tritt das Ganze in ein sehr zweifelhaftes Licht, die ganze Atmosphäre des Grafen Almaviva ist keine reine und von der Corruption aller Verhältnisse, welche eine solche Erscheinung allein möglich machte, werden sämmtliche Träger der Handlung mehr oder weniger berührt, wodurch dann namentlich auch die geistreiche, aber mit Zweideutigkeiten stark gewürzte Haltung des Dialogs bedingt wurde. Beaumarchais hatte wohl Gründe zu seiner Rechtfertigung zu sagen daß er ein Sittengemälde seiner Zeit habe aufstellen wollen, und als dessen wesentliche Eigenschaft Wahrheit im Ganzen und in den Einzelheiten in Anspruch zu nehmen, damit es sittlich wirken könne — und die stark ausgesprochne politische Tendenz wies um so bestimmter auf diese seine Absicht hin —; allein ganz abgesehen von dem Bedenken, wie weit der Zweck die angewandten Mittel rechtfertige, so erkennt eine spätere Zeit unschwer daß der Verfasser selbst unter dem Einfluß der Zeit stand, welche er schildert um sie anzugreifen und zu bessern. Allein dies kommt der Oper nicht zu gut; sie kann sich nicht die Aufgabe stellen ein im Detail ausgeführtes Sittengemälde ihrer Zeit darzustellen um dadurch unmittelbar sei es politischen sei es moralischen Einfluß auszuüben; was von diesem Gesichtspunkt aus anderswo gerechtfertigt erscheint, ist es hier nicht. Mag daher der Dialog in vieler Hinsicht gereinigt sein, die Handlung in ihrer Motivirung, die Hauptsituationen, die ganze Anschauungsweise mußte nur um so entschiedener den Eindruck der Frivolität machen. Wie konnte Mozart diesen Gegenstand für seine Oper wählen, das Publicum ihn beifällig aufnehmen?

Vor allen Dingen muß man im Auge behalten daß sowohl die factische Grundlage als die Anschauungsweise, wie sie auch in der Oper noch hervortreten, für jene Zeit volle

reale Wahrheit hatten, daß man sich damals in solchen Verhältnissen zu Hause fühlte, und eben das auf der Bühne dargestellt und ausgesprochen fand, was man in dieser Weise selbst erlebte und erfuhr. Was eine spätere Zeit vor allem befremdet und zurückstößt ist der Widerspruch der Darstellungsart mit den eigenen Erfahrungen und Anschauungen, die das Unsittliche als solches um so greller und nackter hervortreten läßt; in dieser Form, mit diesen Ansprüchen darf es sich heutzutage nicht gelten machen, deshalb will man es auch auf diese Weise nicht dargestellt sehen. Ein Blick auf die Unterhaltungslitteratur, auch auf die Opern der späteren Zeit bis auf die Gegenwart herab lehrt deutlich daß die Darstellung des Unsittlichen darin stets eine wesentliche Rolle spielt, aber unter den Formen, welche der Anschauungs- und Handlungsweise der Zeit entsprechen, und ferner daß das Bedürfniß, die sittlichen Gebrechen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung dargestellt zu sehen, ein Symptom der sittlichen Krankheit einer jeden Zeit ist. Deshalb darf man nicht erstaunen daß man ein Bild jener sittlichen Corruption, die von der vornehmen Welt aus alle Stände durchdrang, zu einer Zeit, wo alle socialen und politischen Verhältnisse in nothwendiger Folge davon sich bereits in voller Auflösung befanden, mit einem gewissen gierigen Genuß betrachtete. Eben darin lag ein besonderer Reiz, daß man die volle Wahrheit des Dargestellten unwillkürlich empfand und doch vermöge der künstlerischen Darstellungsweise dasselbe als ein Fremdes anschaute, über welches man sich gestellt glaubte; dies um so mehr als die Verlegung in ein fremdes Land, der leichte, mit großer Geschicklichkeit behandelte Localton, über die allzunackte Wirklichkeit einen feinen Schleier legte, der das Interesse erhöhte, ohne das Verständniß zu erschweren.

Dazu kommt daß jene Zeit, die den Figaro hervorbrachte und an ihm Gefallen fand, überhaupt in Litteratur und Kunst wie im Leben in Beziehung auf sinnlichen Genuß und die damit zusammenhängenden sittlichen Verhältnisse ungleich leichter und freier urtheilte als eine spätere, durch schwere Erfahrungen und Kämpfe aller Art ernster gewordene Generation. Es kann hier unerörtert bleiben, wie weit dabei mehr Sitte und Anstand, welche mit den Zeiten wandelbar sind, als die Sittlichkeit wirklich in Frage kommen; jene Erscheinung ist unläugbar und tritt in der Unterhaltungslitteratur wie in zahlreichen Zügen der Denk- und Lebensweise jener Zeit deutlich, oft für uns überraschend genug hervor. Für den nächsten Zweck genügt es an das Zeugniß von Caroline Pichler zu erinnern, welche in Bezug auf eben diese Zeit berichtet (Denkw. I S. 103 f.), daß „in Wien damals ein fröhlicher, für jedes Schöne empfänglicher, für jeden Genuß offener Sinn herrschte. Der Geist durfte sich frei bewegen, es durfte geschrieben, gedruckt werden was nur nicht im strengsten Sinne des Wortes wider Religion und Staat war. Auf gute Sitten ward nicht so sehr gesehen. Ziemlich freie Theaterstücke und Romane waren erlaubt und cursirten in der großen Welt. Kotzebue machte ungeheures Aufsehen. — Seine Stücke, sowie Gemmingens deutscher Hausvater, der Ring von Schröder, viele andere, die im Strom der Vergessenheit versunken sind, und eine Menge Romane und Erzählungen (ich weise vor anderen auf Meißners Skizzen hin) waren auf lauter unanständige Verhältnisse gegründet. Ohne Arg und Anstoß sah, bewunderte, las sie die Welt und jedes junge Mädchen. Ich hatte alles dieß mehr als einmal gelesen oder gesehen, der Oberon war mir wohl bekannt, sowie Meißners Alcibiades. Keine Mutter trug ein Bedenken ihre Tochter mit solchen Werken

bekannt zu machen, und vor unsern Augen wandelten der lebenden Beispiele genug herum, deren regellose Aufführung zu bekannt war, als daß irgend eine Mutter ihre Töchter in Unwissenheit darüber hätte erhalten können[8]."

Daß Mozart auch in dieser Hinsicht ein Kind seiner Zeit war, daß er sich auf dem Strom des leichten Lebens in Wien mit Behagen gleiten ließ, daß er in lustiger Laune es mit derben und freien Scherzen nicht genau nahm[9] ist uns hinreichend bekannt, es darf daher nicht verwundern daß das frivole Element in Beaumarchais Lustspiel ihn nicht abgeschreckt hat. Ebensowenig darf man aber auch voraussetzen daß grade dies ihn angezogen habe, er nahm es wie die meisten als eine damals häufig angewendete Würze mit hin; die Hauptsache war ihm ohne Zweifel die lebendig sich entwickelnde, in jedem Moment spannende Handlung und die treffende, scharfe Charakteristik der Personen. Dies waren eben die Bedingungen des wahrhaft dramatischen Lebens, welche der gewöhnlichen opera buffa vollständig abgingen,

8) Was kann von unseren Sitten mehr abstechen als wenn ein junges Mädchen ihrem Bräutigam schreibt: „Ich wünsche Ihnen bald den neuen Amadis in die Hände, das lustigste, launigste Buch. Wie wird Ihnen Olinde darin gefallen? Herr Amadis ist ein wenig zu butterartig, er schmelzt bei jedem Sonnenblick." Und dieses junge Mädchen ist Caroline Flachsland, und der Bräutigam ist Herder. S. Aus Herders Nachlaß III S. 67.

9) Auch im Figaro findet sich ein oft bemerkter musikalischer Scherz der Art. In der Cavatine (I, 3) und der letzten Arie (IV, 4) Figaros treten die Hörner sehr auffallend hervor, und in der letzteren ergänzen sie die Worte il resto non dico, già ognuno lo sà so vernehmlich daß kein Zweifel über die Anspielung bleiben kann, welche Mozart damit machen wollte. Man erzählt sich sogar, er habe in seiner Partitur hinzugeschrieben corni obligatissimi, allein dies ist nicht wahr. Man mag über einen solchen Spaß urtheilen wie man will; die Wirkung des Musikstücks wird in keiner Weise dadurch bestimmt, ob man ihn beachtet oder nicht.

die weder an der Handlung noch an den handelnden Personen ein wirkliches Interesse fassen ließ, sondern auf einzelne lächerliche oder auch musikalisch wirksame Situationen gerichtet war, welche man in einen leidlichen Zusammenhang zu bringen sich begnügte, und deren Träger fast durchaus Karikaturen waren. Wahrscheinlichkeit nach der Analogie des wirklichen Lebens ist daher fast nie zu finden und selten genug tritt eine phantastisch-poetische Laune an ihre Stelle; und wo man es versucht hat, diesen karikaturhaften Gestalten und Situationen mehr ernsthafte einzureihen, wird der Abstand zwischen den unvereinbaren Gegensätzen meistens nur um so fühlbarer, eine rechte Einheit aber nirgends erreicht. Im Figaro dagegen beruht das Interesse wesentlich auf der Wahrheit mit der das wirkliche Leben dargestellt ist; die Intentionen der handelnden Personen sind durchaus ernsthaft gemeint und werden mit großer geistiger Energie durchgeführt, die Situationen entwickeln sich daraus ganz folgerichtig; nur die Beleuchtung unter die alles gestellt ist bringt die von Beaumarchais so stark betonte gaieté hervor, welche allerdings keineswegs harmlos und im Wesentlichen auch nichts weniger als musikalisch ist.

Es ist einer der stärksten Beweise für Mozarts außerordentliches Genie daß er, angeregt durch die dramatische Bedeutung des Stücks, ohne Bedenken und gewiß ohne darüber zu reflectiren es unternahm, demselben durch die musikalische Behandlung eine neue Seele einzuflößen; so sicher konnte er sein daß das was ihn innerlich anregte der Keim zu einer lebenskräftigen Schöpfung wurde. Die musikalische Darstellung konnte aber nur dadurch eine wahre werden, daß sie auf das psychische Element zurückgeführt wurde, welches in der Musik seinen Ausdruck erhält, auf die Em-

pfindung[10]. Indem diese, welche bei Beaumarchais vor den Kräften des Verstandes und Geistes als Hauptfactoren zurückgetreten war, als die wesentliche Potenz sich geltend machte, gegen welche nun jene Elemente sich unterordneten, wurde wie mit einem Schlage das Ganze in eine andere Sphäre erhoben. Beaumarchais sucht durch Rathschläge und Warnungen aufs sorgfältigste zu verhüten daß die Darsteller nicht Handlung und Charaktere ins Gemeine ziehen und durch Uebertreibung karikiren; der für die musikalische Neugestaltung naturgemäße Ausgangspunkt führte von selbst und nothwendig zur Veredlung und Verfeinerung der gesammten Darstellung. Denn theils kommt das wahre und

10) Die geistige Umwandlung, welche Mozart mit dem französischen Lustspiel in diesem Sinne vornahm, ist oft hervorgehoben, z. B. von Beyle (vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 359 ff.), welcher bei bewundernder Anerkennung Mozarts meint, Fioravanti oder Cimarosa würden die leichte Heiterkeit des Originals vielleicht noch besser wiedergegeben haben. Oulibicheff, der hierüber neben manchen schiefen auch sehr treffende Bemerkungen macht, scheint doch auch die Umwandlung für nicht ganz vollendet zu halten (II p. 48). Rochlitz äußerte sich dahin (A. M. Z. III S. 594 f.): „Figaro ist bekanntlich gar kein Sujet für die Oper, eben darum, weil er ein vortreffliches Lustspiel ist. Die Charaktere des Grafen und der Gräfin sind meines Erachtens die in sich selbst musikalisch vollendetsten. Figaro hat natürlich in einer Kunst welche keine Begriffe darstellt verlieren müssen; ebenso Susanne. Die süße, leichtfertige, gar zarte Natur Cherubins hätte nicht verlieren müssen, war aber für Mozarts Natur nicht ganz. Cherubin ist reifer — wenn man ja will schwerer, Susanne ernster, Figaro deutscher geworden. Aber wie es dem Componisten gelungen ist die Charaktere, wie sie nun sind, besonders in den hier überaus reichen und ausgeführten Ensembles zu halten: das ist und bleibt ganz meisterhaft." Dagegen wird in einem begeisterten Aufsatz in der revue de deux mondes (XVIII p. 844 ff. übersetzt A. M. Z. XLII p. 589 ff.) Mozart als der Meister gepriesen, der Beaumarchais Werk das gegeben habe, was ihm mangelt, was nur Mozart in diesem Stoff habe ahnen können, die Poesie. Vgl. Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst S. 69 ff.

echte Gefühl, welches bei einem Theil der handelnden Personen die eigentliche Triebfeder ausmacht, nun auch in seiner vollen Kraft zur Geltung, theils wird selbst das Verwerfliche oder Bedenkliche dadurch, daß eine starke, ursprünglich natürliche aber irregeleitete Gemüthserregung als die Quelle desselben erscheint, uns menschlich so nahe gerückt und gewinnt eine Bedeutung, daß die künstlerische Darstellung desselben gerechtfertigt erscheint. Hier ist der Musiker auf seinem eigentlichen Gebiet und für den Künstler, der dasselbe zu gewinnen und zu beherrschen vermochte, war nun der Reichthum an dramatischen Situationen und Charakteren ein reiner Gewinn; man sieht von Neuem daß das in die Tiefe dringende wahre Genie Bedingungen der schönsten Leistungen findet, wo der nur über die Oberfläche streifende Blick bloß Schwierigkeiten gewahrt. Es kam darauf an jede der handelnden Personen, da sie ein wirkliches, ihnen am Herzen liegendes Interesse verfolgen, auch in jedem Moment das innerste Gefühl wahr und naturgemäß aussprechen zu lassen, daraus ergab sich von selbst die Aufgabe der echten dramatischen Charakteristik, die Individualitäten scharf und präcis, aber von innen heraus wahr und rein darzustellen, so daß die Uebertreibung der Karikatur nothwendig ausgeschlossen bleibt.

Für die Hauptpersonen den Graf und die Gräfin, Figaro und Susanne, Cherubin liegt dies klar vor; sie sind von ihren Empfindungen und Leidenschaften so völlig beherrscht, in den daraus hervorgehenden Verwickelungen so gänzlich befangen, daß die künstlerische Darstellung sich nur die Aufgabe stellen kann diese Seelenzustände mit der vollsten Wahrheit anschaulich zu machen. Bartolo und Marcelline könnten an sich zu karikaturmäßiger Behandlung einladen, wie denn ja derselbe Bartolo im

Barbier von Sevilla zu einer echten Buffopartie geworden ist; hier wird sie schon durch den Umstand verboten daß beide später als Figaros Eltern erkannt werden, wodurch freilich eine komische Situation, aber zugleich eine Lösung herbeigeführt wird, deren gemüthliche Bedeutung nicht nur aufgehoben sondern zum Widerwärtigen verkehrt werden würde, wenn wir diese Eltern als fratzenhafte Personen hätten kennen lernen. Der von Beaumarchais angedeutete Zug daß Marcelline sich gegen Susanne überhebt »parce qu'elle a fait quelques études et tourmenté la jeunesse de Madame«, wodurch sie über das gemeine Wesen einer gewöhnlichen alten Haushälterin hinausgehoben wird, ist allerdings für die musikalische Charakteristik nicht brauchbar, allein Mozart hat in der Situation, wo die komische Seite der Marcelline hervortritt, sie auf eine geschickte Weise zu schonen gewußt. In dem Duett (I, 5) nämlich, in welchem Susanne und Marcelline einander Impertinenzen bis zu gegenseitiger Erbitterung sagen, ist theils dadurch daß das Orchester hauptsächlich die eigentliche Zänkerei ausführt der Ausdruck im Allgemeinen sehr gemildert, theils sind beide Frauenzimmer durch die musikalische Ausführung einander vollkommen gleichgestellt; und da Susanne nun nicht durch wirkliche Ueberlegenheit sondern nur durch ihre jugendliche Anmuth den Sieg über Marcelline davon trägt, so erscheint das Ganze als ein Ausbruch jener eifersüchtigen Empfindlichkeit, der das weibliche Geschlecht vorzugsweise unterworfen ist. Edle Frauennaturen werden zwar, auch wenn sie derartige Regungen empfinden sollten, ihnen nie nachgeben, allein dieser höheren Sphäre gehören beide eben nicht an, beide lassen ihrer gereizten Laune die Zügel schießen. Da sie sich dabei nicht soweit vergessen daß das Zartgefühl beleidigt würde, bleibt der Gesammteindruck ein heiterer und

Marcelline wird ihrer ganzen Haltung nach der Susanne nicht untergeordnet[11]. Später, wo es sich um ernste Dinge für sie handelt, im ersten Finale, wo sie ihre Ansprüche auf Figaro geltend macht, im Sextett, wo sie ihn als Sohn erkennt, ist der musikalische Ausdruck durchaus gehalten und voll wahrer Empfindung. Eine Sängerin, welche dies zur Geltung zu bringen und nach diesen so charakteristischen Zügen ihre Darstellung auszubilden im Stande wäre, würde aus der Marcelline zwar sicherlich keine edle Frauengestalt, aber etwas ganz anderes als die ordinäre alte Haushälterin machen, die man leider gewöhnlich sieht und hört, — wenn man sie hört, da man aus einem mißverstandnen Bestreben nach Illusion anzunehmen scheint, die Mutter des Figaro müsse eine alte Frau sein und wie eine alte Frau singen. Dagegen trägt die Arie der Marcelline (IV, 2) allerdings nichts zur individuellen Charakteristik derselben bei. Ihrem Inhalt nach ist sie weder für die Situation noch den Charakter der Marcelline bedeutend und in ihrer Lehrhaftigkeit unmusikalisch; sie ist auch in der That in der ganzen Oper das einzige Musikstück, das gleichgültig läßt. Erfindung und Ausführung ist nicht bedeutend, der ganze Zuschnitt bis in die Coloraturen — die einzigen der Art welche sich im Figaro finden — altmodisch nach Art der hergebrachten Arien für eine seconda donna: es scheint dies eine der Sängerin zugestandene Beigabe zu sein[12].

---

11) Wenn man das bekannte sehr charakteristische und unterhaltende Zankduett der beiden Frauen in Aubers Maurer vergleicht, wird man eingestehen, daß dort der unverkennbar größere Realismus der musikalischen Darstellung der Feinheit und Grazie im Ausdruck und in der Ausführung einigermaßen Abbruch gethan hat.

12) Die Besetzung des Figaro bei der ersten Aufführung war nach Mozarts thematischem Verzeichniß folgende:

Basilio, der kalte Verstandesmensch und malitiöse Intrigant, ist durchaus keine Figur, welche durch Karikatur zu

Il conte Almaviva	Sgre. Mandini.
La contessa	Sgra. Laschi.
Susanna	Sgra. Storace.
Figaro	Sgre. Benucci.
Cherubino	Sgra. Bussani.
Marcellina	Sgra. Mandini.
Basilio, Don Curzio	Sgre. Ochelly. So schreibt Mozart den Namen; Kelly wurde, wie er selbst erzählt (Rem. I p. 139) in Italien Okelly genannt.
Bartolo, Antonio	Sgre. Bussani.
Barberina	Sgra. Nannina Gottlieb, welche später die Pamina in der Zauberflöte sang.

Dulibicheff behauptet (II p. 40): Très heureusement pour nous et très malheureusement pour le pauvre maestro le sort se plut à réunir dans la troupe italienne qui devait jouer Figaro des chanteurs aussi médiocres qu'aucun de ceux qui se soient jamais coalisés et entendus pour la ruine d'un chef-d'oeuvre. Das widerspricht allen übereinstimmenden Berichten über die ausgezeichneten Leistungen jener italiänischen Operngesellschaft, „deren Vollendung sowohl des Einzelnen als des Ensemble den Freunden keinen Wunsch, den Feinden keinen Stoff zum Tadel übrig ließ" (A. M. Z. XXIV S. 270), sowie dem was wir von einzelnen Mitgliedern erfahren. Wenn er die Einfachheit des Gesanges, das Fehlen der Coloraturen im Figaro dem Unvermögen der Sänger zuschreibt, wodurch Mozart gezwungen worden sei aus der Noth eine Tugend zu machen, so hat er nicht bedacht daß dieselben Sänger in vielen anderen italiänischen Opern Glück machten, die nicht so einfach waren, und Mozarts Einsicht und richtigem Gefühl offenbares Unrecht gethan. — Daß von den deutschen Sängerinnen keine verwendet wurde, weder die Lange, noch die Cavalieri oder die Teyber, auf welche Mozart doch beim Sposo deluso selbst gerechnet hatte (S. 173), ist auffallend und war wohl in den Parteiungen bei der Oper begründet. Durch da Ponte (mem. II p. 109. 110. 135 f.) erfährt man daß die Cavalieri von Salieri, dessen Schülerin sie war (Mosel, Salieri S. 184), in sehr auffallender Weise begünstigt wurde, also natürlich zu ihm stand.

einer komischen gemacht werden kann. Ein erster Tenorist hält sich in der Regel zu gut für diese Rolle, ist auch in der Regel nicht gut genug um dieselbe fein und charakteristisch durchzuführen. Kelly[13], für welchen sie geschrieben ist, war kein unbedeutender Sänger — er hatte in Neapel unter Aprile seine Schule gemacht und fand in Italien und Wien als Tenorist in Hauptpartien großen Beifall — und ein namentlich durch seine Mimik ausgezeichneter Komiker[14]. Vergegenwärtigt man sich einen Sänger, der im Stande ist die Malice und den Hohn des Basilio im Terzett (I, 7) mit Feinheit und Charakter wiederzugeben, so tritt diese Partie in einer eigenthümlichen Bedeutung heraus, da sie der angstvollen Erregtheit der Susanne wie dem Zorn des Grafen gegenüber dem Musikstück seinen besonderen Charakter giebt, einen Charakter von Ironie, wie er selten in der Musik seinen Ausdruck gefunden haben mag. Der einzige von Oulibicheff (II p. 45 f.) mit Recht hervorgehobene Zug, daß Basilio die Worte, durch welche er anfangs den Grafen zu beschwichtigen suchte: ah del paggio quel ch'ho detto era solo un mio sospetto dann, nachdem der Page auf dem

13) Michael Kelly — der uns in seinen Reminiscences (Lond. 1826) eine unterhaltende Darstellung seines Lebens gegeben hat — ist in Dublin 1764 geboren. Er war in einer musikalischen Familie erzogen und ging 1779 nach Neapel, um sich dort hauptsächlich unter Apriles Leitung zum Sänger zu bilden; er war schon auf mehreren italiänischen Bühnen mit Beifall aufgetreten, als er 1783 in Wien engagirt wurde. Von da ging er im Februar 1787 nach London, anfangs mit Urlaub, nahm dann dort seinen dauernden Aufenthalt und erwarb sich als Sänger und später auch als Componist eine geachtete Stellung bis zu seinem Tode im Jahr 1825.

14) Er erzählt, wie er durch seine Mimik Casti und Paisiello so in Erstaunen setzte, daß sie ihm, einem sehr jungen Menschen, die schwierige Rolle des Gafforio im Re Teodoro übertrugen, in welcher er Furore machte (Rem. I p. 241 ff.).

Lehnsessel gefunden worden ist, wiederholt und zwar nun eine Quinte höher[15], drückt so treffend die raffinirte Bosheit aus, daß er für die Auffassung der ganzen Partie maßgebend ist, die richtig verstanden fast überall in den Vordergrund tritt[16]. Im Verlauf der Oper wird Basilio allerdings sehr in den Hintergrund geschoben; die komische Art wie ihn bei Beaumarchais der Graf zur Strafe entfernt, seine Bewerbung um Marcelline hätten an sich dankbare Situationen auch für die Oper gegeben, allein Verkürzung und Vereinfachung waren streng geboten, und so mußten sie dem geopfert werden, was nicht zu entbehren war. Die Arie, welche Basilio im letzten Act gegeben ist (IV, 3), bietet dafür keinen ganz ausreichenden Ersatz. Da Ponte, der wo er sich nicht an Beaumarchais anschließen kann in die Manier der gewöhnlichen libretti verfällt, läßt ihn die Fabel von der Eselshaut erzählen um zu beweisen daß wer sich nur zu schmiegen und verstellen weiß sicher und gut durch die Welt kommt. Die musikalische Darstellung folgt der Erzählung, wobei das Orchester das Detail der Charakteristik ausführt und auch die Tonmalerei nicht verschmäht, ein allgemein beliebtes Mittel der musikalischen Komik, von dem aber Mozart sonst im Figaro in dieser Weise keinen Gebrauch macht[17]: das

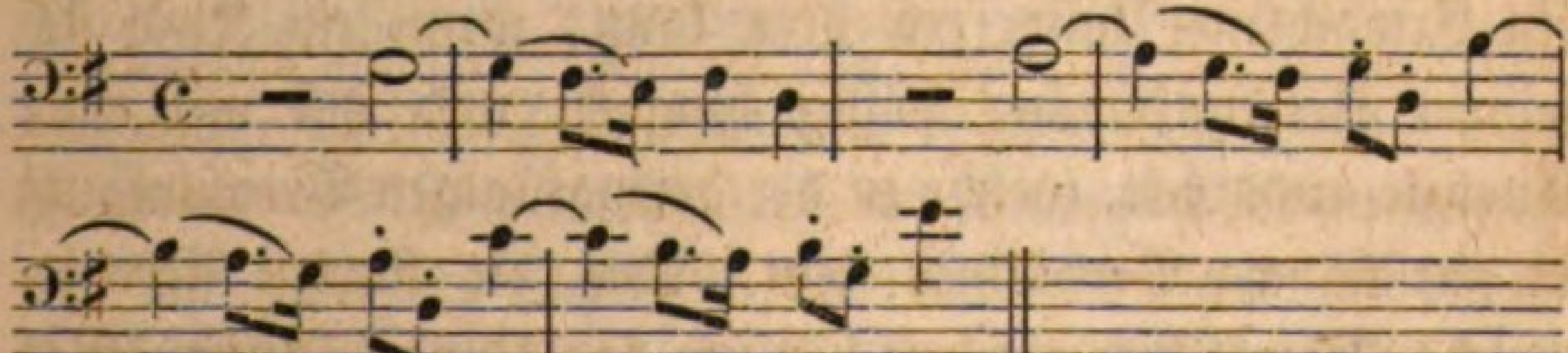
15) Die Wirkung wird dadurch noch erhöhet daß in der Erzählung des Grafen, wie er den Pagen bei Barberina entdeckt habe, dasselbe Motiv angewendet ist. Wenn man nun sieht wie dieser überraschende Effect in der einfachsten Weise durch den natürlichen Entwickelungsgang der musikalischen Structur erreicht ist, so kann dies die Bewunderung vor der Einsicht des genialen Meisters nur steigern.

16) Man kann Aufführungen erleben, bei welchen diese ganze Stelle als eine müssige Wiederholung gestrichen ist.

17) Das din din, don don im Duett zwischen Susanne und Figaro (I, 2) kann man schwerlich zur Tonmalerei rechnen, so wenig als man Wortmalerei darin finden wird; es ist kaum mehr als eine Interjection,

Gewitter, das Geheul des wilden Thiers, das ängstliche Zurückweichen sind bescheiden aber vernehmlich ausgedrückt. Indessen sind diese Züge nicht die Hauptsache, die Munterkeit der Erzählung, der Ausdruck von Behaglichkeit mit der er seine Eselshaut gebraucht, und vor allem der, von Oulibicheff (II p. 59) nach Verdienst gewürdigte, unvergleichliche Einfall die Schlußsentenz des herzlosen Feiglings: onte, pericoli, vergogna e morte col cuojo d'asino fuggir si può durch eine Art von militärischem Triumphmarsch zu paro-

nur daß die musikalische den Vorzug hat daß sie zu einem Motiv in der Structur des Ganzen ausgebildet wird. Ebensowenig gehört dahin der militärische Charakter in Figaros Arie Non più andrai (I, 9); denn da sich in der Musik bestimmte Formen und Wendungen ausgebildet haben um das Kriegerische auszudrücken, so müssen dieselben natürlich da zur Anwendung kommen, wo die entsprechenden Ideen angeregt werden, und hier, wo Figaro dem Pagen das Bild seines militärischen Lebens ausmalt, wirft ihm das Orchester gewissermaßen das Spiegelbild zurück. Sehr weislich hat sich aber Mozart gehütet auch die Einzelnheiten dieser Schilderung musikalisch wiederzugeben, was ihn zu einer verkehrten Tonmalerei geführt hätte, sondern er beschränkt sich auf die allgemeinsten, durch die nächste Ideenassociation hervorgerufenen Anklänge. Wie weit der Einfluß solcher Ideenassociationen reiche, um theils unwillkührlich theils bewußt den musikalischen Ausdruck in bestimmter Richtung zu gestalten, ist meistens schwer zu entscheiden. So ist im ersten Duett zwischen Figaro und Susanne (I, 1) das Motiv des Basses mit dem entsprechenden der ersten Geige gewiß sehr passend für den das Zimmer ausmessenden Figaro und besonders in der Verkürzung



tritt das immer weitergreifende Spannen sehr deutlich heraus. Daß die Situation das Motiv hervorgerufen habe ist gewiß, ob Mozart dadurch die Handlung des Messens habe ausdrücken wollen ist sehr zu bezweifeln, an Tonmalerei ist aber dabei sicherlich nicht zu denken.

diren, geben der Arie ein so ganz eigenthümliches Gepräge, daß sie mit Humor und feiner Mimik vorgetragen in der That zu einem Charakterbild des Basilio wird, dem eben jede wahre gemüthliche Regung fremd bleibt.

Die Nebenpersonen des betrunkenen Gärtners Antonio und des stotternden Richters Don Curzio hätten unter Umständen zu Karikaturen im Sinne der opera buffa werden können, allein sie treten in Situationen auf, deren Charakter so bestimmt nach einer andern Seite hin ausgeprägt ist, daß sie sich demselben fügen müssen, soll nicht die Harmonie des Ganzen gestört werden, die Niemand schöner zu bewahren gewußt hat als Mozart.

Recht bedeutungsvoll ist es daß die kleine Cavatine (IV, 1) der Barberina (bei Beaumarchais Fanchette) zwar nicht eigentlich karikirt ist, aber doch die Farben stärker aufträgt, als sonst geschieht. Diese Kleine ist in ihrer Neigung zu Cherubin, wie in der Offenherzigkeit, mit welcher sie Alles heraussagt und dadurch für den Grafen zum wahren enfant terrible wird, völlig kindlich, und nicht blos naiv sondern auch ungebildet. Es ist daher nur der Wahrheit gemäß daß sie ihren Schmerz als sie die Nadel verloren hat, ihre Angst, ihre Furcht vor der Strafe mit aller Stärke eines Kindes ausspricht, und wenn man sie jammern, seufzen, weinen hört, so macht das denselben komischen Eindruck, dessen sich ein Erwachsener kaum erwehren kann, wenn ein Kind sich seinem Herzenskummer völlig hingiebt und ihn mit einer Energie ausdrückt, welche zu der geringfügigen Veranlassung in gar keinem Verhältniß steht. Daß die starken Accente, welche Mozart hier gehäuft hat um das Unverhältnißmäßige des kindischen Affects auszudrücken, später vielfach zum Ausdruck wahrer Empfindung verwendet worden sind, kann der Wahrheit seiner Charakteristik keinen Eintrag thun.

Nahe verwandt ist es, wenn der Ausdruck der Empfindung da in ähnlicher Weise übertrieben wird, wo sie als eine unwahre, verstellte charakterisirt werden soll, wie wenn Figaro im letzten Finale der angeblichen Gräfin, die er als Susanne erkannt hat, seine Liebeserklärung macht, und absichtlich noch gesteigert, als er die Eifersucht des Grafen erregen will. Hier sind die schärfsten Accente der Leidenschaft parodirend gehäuft. Wie ganz anders spricht derselbe Figaro seine Gefühle aus, wie einfach, wie herzlich und warm empfunden ist der Ausdruck seiner Liebe sowohl im ersten Duett (I, 1), wenn er sich im Messen unterbricht und mit herzlicher Freude an seiner hübschen Braut sagt: si, mio core, or è più bello, als im letzten Finale, wo er der Verstellung ein Ende macht und in höher gehobener Stimmung, im vollen Gefühl seines neu gewonnenen, nun ihm ganz gesicherten Glücks ihr zuruft: pace! pace, mio dolce tesoro! Da ist keine Uebertreibung irgend welcher Art, sondern der reine volle Klang wahrer Empfindung. Nicht anders spricht derselbe Figaro sich aus, wo ihn das aus seiner Liebe hervorgehende, deshalb eben so ernsthafte Gefühl der Eifersucht erregt. Anfangs zwar ist dies Gefühl eigenthümlich gemischt. Durch Susanne selbst gewarnt, weiß er sich ihrer sicher und fühlt sich dem Grafen, mit dem er es jetzt zu thun hat, geistig überlegen, er betrachtet daher seine Situation mit Freiheit und einem Humor, welchen die berühmte Cavatine (I, 3) herrlich wiedergiebt. So heiter sie beginnt, so mischen sich doch in den Ausdruck des Uebermuths und der Beweglichkeit auch Züge von Bitterkeit und Ingrimm, die deutlich verrathen, wie sehr ihm die Sache zu Herzen geht, die er so leicht zu nehmen scheint. Später, als er sich getäuscht glaubt, wie wahr spricht er seinen Schmerz und Unwillen schon in dem der Arie (IV, 4) vorangehenden Recitativ aus. Aber seine Eigen-

thümlichkeit verläugnet sich auch hier nicht, das Bewußtsein des Lächerlichen welches seine Situation hat verläßt ihn nicht, und der Zorn gegen das ganze weibliche Geschlecht, in den er sich immer eifriger hineinredet, nimmt daher unwillkührlich einen komischen Charakter an[18], in den sich aber, sowie das Gefühl lebhafter wird, daß er selbst der leidende Theil ist, wieder Züge dieses Schmerzes und Kummers mischen. Diese Mischung warmer Gemüthserregung und unwillkührlicher Reaction des Verstandes durch das Komische ist psychologisch vollkommen wahr und bei einem Charakter, wie Figaro gedacht ist, nothwendig; ihren Ausdruck hat sie erst durch die Musik erhalten, welche hier ein von einer gewöhnlichen Buffoarie sehr unterschiedenes Kunstwerk geschaffen hat. Nicht minder wahr und menschlich befriedigend ist es aber auch, daß Figaro später, als er sich mit eigenen Sinnen von Susannes Untreue überzeugt zu haben glaubt, so daß ihm kein Zweifel mehr bleibt, nur ganz einfach den resignirten Schmerz

18) Hier einer von den vielen Zügen, welche Mozart dem Text abzugewinnen wußte. Die wenig schmeichelhafte Charakteristik der Frauen lautet: queste chiamate dee

son streghe che incantano per farci penar,
sirene che cantano per farci affogar,
civette che allettano per trarci le piume,
comete che brillano per toglierci il lume

und so fort bis es endlich heißt

amore non senton, non senton pietà —
il resto non dico, già ognuno lo sà.

Kaum hat er das fatale il resto non dico heraus, so ist es, als könne er nicht wieder davon kommen; es heißt dann

son streghe che incantano — il resto non dico
sirene che cantano — il resto non dico

u. s. f., was nun auch zu einer entsprechenden musikalischen Behandlung dieser Worte Veranlassung giebt. Wie dann zuletzt die Hörner ihm in die Ohren rufen was er selbst nicht sagen will, ist schon bemerkt worden.

getäuschter Liebe ausdrückt (S. 457 tutto è tranquillo); eine Stimmung, wie sie bei Figaro nicht lange anhalten kann und daher ganz naturgemäß durch Susannes Auftreten rasch umgewandelt wird [19].

Die Sicherheit und Schärfe dieser individuellen Charakteristik tritt noch mehr hervor, wenn man andere Personen in verwandten Situationen daneben stellt. Unmittelbar auf die Arie, in welcher Figaro dem Grafen den Krieg erklärt (I, 3), folgt die Arie Bartolos (I, 5) [20], in welcher dieser seinen nahen Sieg über Figaro verkündigt. Auch ihm ist es vollkommen Ernst, Figaro hat ihn grausam betrogen, der lang ersehnte Augenblick ist gekommen, wo er sich an ihm rächen kann und rächen wird: tutta Sevilla conosce Bartolo, il birbo Figaro vinto sarà. Er ist voll Stolz und Selbstgefühl:

> la vendetta è un piacer serbato ai saggi,
> l'obliar l'onte, gl'oltraggi
> è bassezza, è ognor viltà

und so beginnt die Arie mit dem kräftigen und sogar schwunghaften, durch die rauschende Instrumentation noch besonders hervorgehobenen Ausdruck dieses stolzen Selbstvertrauens;
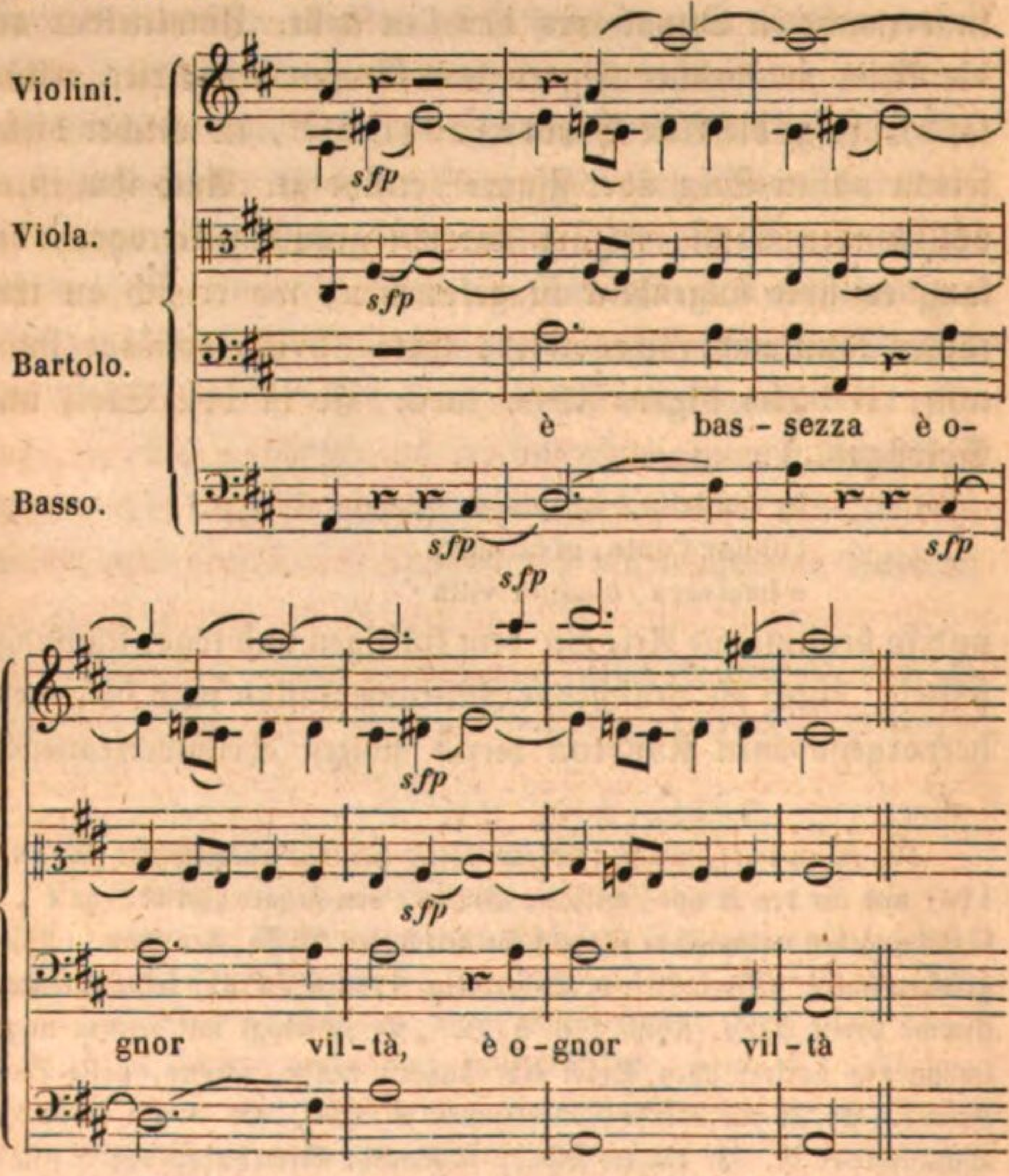
---

19) Benucci, welchen Mozart gleich anfangs auszeichnete (S. 161. 172) und für den er mit sichtlicher Vorliebe den Figaro schrieb, galt „in Ansehung des natürlichen Spiels für den besten Buffo, den man in Wien gesehen hatte" (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1783 S. 313), seine Stentorstimme preist Kelly (Rem. I p. 259). „Er vereinigt mit seinem ungezwungenen vortrefflichen Spiel eine äußerst runde, schöne, volle Baßstimme. Er ist ein ebenso vollkommner Sänger, als er ein trefflicher Schauspieler ist. Er hat die seltne, so löbliche Gewohnheit daß er nichts übertreibt" (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 138 f.).

20) Der bereits erwähnte Bussani, welcher Bartolo und Antonio sang, scheint schon im Jahr 1772 bei der italiänischen Oper in Wien gewesen zu sein, welche er im folgenden Jahr verließ. Ihm wird eine „ausgebende Baßstimme" nachgerühmt (Müller genaue Nachr. S. 73).

er fühlt die ihm angethane Kränkung und die Ehrenpflicht der Rache[21] aufrichtig und dies Gefühl giebt ihm eine gewisse Würde. Aber Bartolo ist weder ein großer Charakter noch ein großer Geist; sowie er sich weiter ausläßt über die

21) Ein feiner Zug ist in der gedruckten Partitur verballhornt worden. Bei der Stelle S. 54



und der entsprechenden S. 58 ist schon Takt 2 und 4 f statt fis gedruckt; aber dieses unmittelbare Zusammenrücken von Dur und Moll ist von Mozart oft und mit großer Feinheit angewendet worden und auch hier charakteristisch, wie das Gefühl der erlittenen Kränkung allmählich bitterer und schärfer wird.

Art wie er Figaro zu überwinden gedenkt, kommt der Rabulist heraus, welcher sich über seinem eigenen Geschwätz erhitzt und dann erfreut Triumph ruft. Ernst ist es ihm auch damit, und nichts kann verkehrter sein als diese Arie in einer Weise zu karikiren als parodire Bartolo sich selbst mit seiner Würde; das Komische liegt auch hier, wie schon in einem ähnlichen Fall angedeutet wurde (S. 175 f.), in dem Widerspruch der an sich unverächtlichen, stolzen Gesinnung, die ihrer Natur nach auf Würde Anspruch macht, und der Kleinlichkeit, welche sie nothwendig verscherzt; beide in ihrem Gegensatz und in ihrem innigen Zusammenhang wahr und treffend zu charakterisiren war die Aufgabe, wenn Bartolo nicht als eine karikirte Fratze sondern als ein Mann erscheinen sollte, der unter veränderten Umständen auch mit Vernunft und Gefühl handeln kann, und Mozart hat sie mit großer Feinheit gelöst [22].
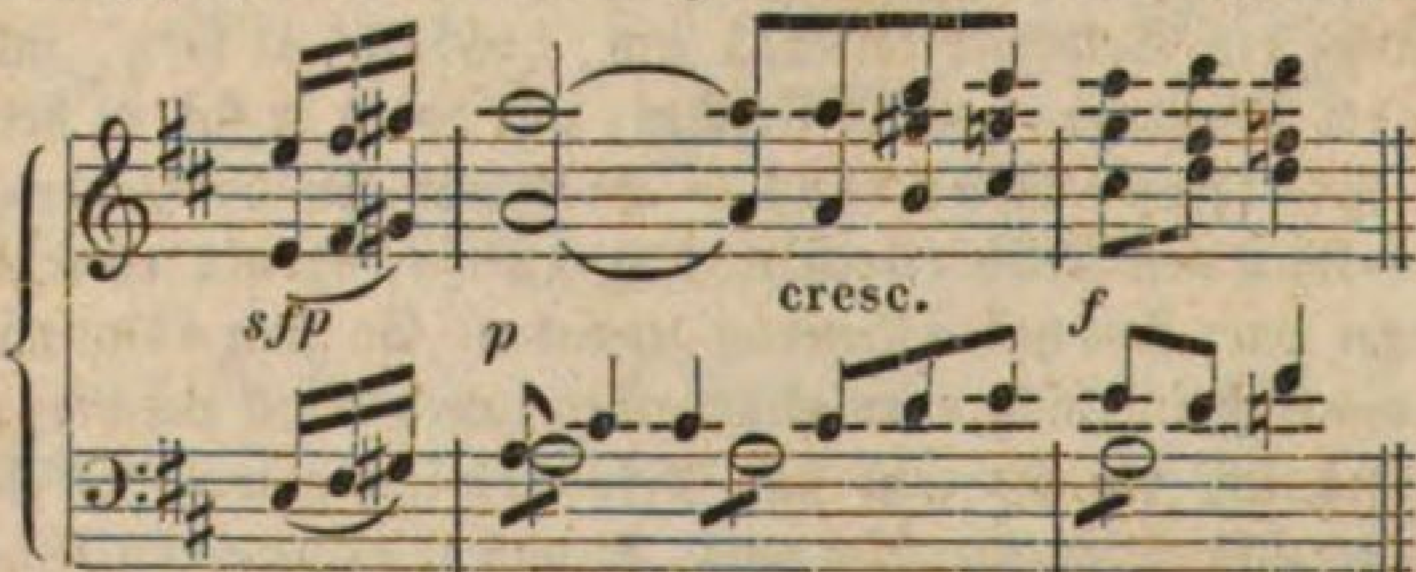
Und nun wiederum der Graf! [23] In dem Augenblick, wo ihn Susanne erhört hat, glaubt er aus einem Wort von ihr abzunehmen daß sie, um desto sicherer ans Ziel zu ge-

22) Die deutschen Bearbeitungen haben leider auch hier die einzelnen Züge der Charakteristik verwischt. Köstlich ausgedrückt ist die Stelle: Coll' astuzia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio, si potrebbe... hier nimmt das Orchester das ebenangeführte Motiv auf, wie um ihn aufzustacheln, wird aber bald abgeflacht, indem er sich besinnt: si potrebbe, si potrebbe — plötzlich bricht es ab: il fatto è serio, wozu das ganze Orchester mit einem äußerst frappanten Accord einfällt; darauf mit der Ruhe des Selbstvertrauens: ma, credete, si farà, und nun ergießt sich der Platzregen von Mittelchen, mit denen er sich zu helfen weiß.

23) Steffano Mandini — so nennt ihn da Ponte (mem. II p. 67) — wird von Kelly (Remin. I p. 121. 196) als einer der ersten Buffosänger jener Zeit neben Benucci gepriesen. Er ging 1789 nach Paris, wo er namentlich in Cosa rara außerordentliches Glück machte, und überhaupt hinsichtlich der Stimme und Gesangsbildung wie des Spiels als einer der vorzüglichsten Künstler galt, so daß Choron ihn seinen Schülern als das Ideal eines Sängers zu nennen pflegte (P. Scudo, musique ancienne et moderne p. 22 f.).

langen, ihn hintergangen hat. Gekränkter Stolz sich so überlistet zu sehen, getäuschte Hoffnung des so glühend ersehnten Genusses, Eifersucht auf den glücklichen Nebenbuhler, der sein Diener ist, alles dies regt ihn zur heftigsten Leidenschaft auf, die in die echt cavaliermäßigen Worte ausbricht (III, 2): Vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio! Welchen Ausdruck hat Mozart denselben zu geben gewußt! Während die getäuschte aber nicht besiegte Leidenschaft noch ihren bittersten Stachel tief ins Herz drückt, flammt der verletzte Stolz hoch auf um kein anderes Gefühl mehr aufkommen zu lassen als das der Rache[24]. Es ist vor allem der vornehme Herr, der seine Ehre empfindlich gekränkt fühlt, weil er die seiner Diener nicht verletzen kann — damals durfte ein vornehmer Herr dies Gefühl als berechtigt ansehen und aussprechen —, daher mischt sich auch in den Ausdruck seines Rachedurstes und seines Siegesgefühls nichts von der feinen Verschlagenheit Figaros oder der Rabulisterei Bartolos, die leidenschaftliche Erregung allein ergießt sich im vollen Strom, nur die vornehme Haltung des Grafen giebt ihr eine bestimmte Fassung. Hier tritt die idealisirende Kraft der musikalischen Darstellung besonders hervor; Beaumarchais legt den Hauptnachdruck auf den

24) Auch in der wunderbaren Stelle, welche sich aus den unmittelbar vorhergehenden scharf accentuirten Klagetönen mit neuer Kraft emporschwingt



ist das durch den chromatischen Gang der Mittelstimmen herbeigeführte nebeneinandergestellte Dur und Moll von unnachahmlicher Wirkung.

guten Ton im Benehmen[25], Mozart läßt uns die Leidenschaft des Grafen als eine in der menschlichen Natur tief begründete und von ihm wahr und innerlich empfundene mitempfinden und dadurch unwillkührlich einen Theil der Schuld auf die Verhältnisse übertragen, man fühlt sich eher geneigt ihn wegen seiner Schwäche zu bedauern als zu verachten oder gar zu verlachen. Wie in dieser Arie der Ausdruck des verletzten Stolzes vorwiegt vor dem der getäuschten Neigung, so ist mit richtigem Takt die musikalische Darstellung des Grafen überhaupt fast ausschließlich nach dieser Seite gewendet; Stolz, Eifersucht, Zorn, so wenig gerechtfertigt auch ihre Ausbrüche sein mögen, sind immer würdigere und edlere Motive als eine Liebelei, welche nur sinnliche Regung zum Grunde und frivole Denkart zur Entschuldigung hat. Allerdings in dem hinreißenden Duett mit Susanne (III, 1)[26] findet auch dieses Gefühl seinen Ausdruck; allein wie die Situation dadurch für den Zuschauer erträglich gemacht ist daß er weiß, Susanne spielt nur auf den Wunsch der Gräfin diese Rolle, so hat Mozart durch die Feinheit, mit welcher er die kühle, berechnete Mischung von Entgegenkommen und Zurückhaltung in Susannes Benehmen so wiederzugeben wußte, daß der Zuhörer ebenso klar über den wahren Grund desselben ist als er das Mißverstehen des Grafen begreift, in diesem kleinen Duett ein dramatisches Kunst-

25) La corruption du coeur, sagt er, ne doit rien ôter au bon ton de ses manières. Dans les moeurs de ce temps-la les grands traitaient en badinant toute entreprise sur les femmes.

26) Kelly erzählt (Rem. I p. 258 f.), als er eines Abends zu Mozart gekommen sei, habe der ihm gesagt, so eben habe er ein kleines Duett (das oben genannte) für den Figaro vollendet, das sie dann am Klavier zusammen gesungen hätten; und noch im Alter sei es ihm eine freudige Erinnerung, daß er zuerst dies Duett gehört habe, durch welches nachher so Viele entzückt worden wären.

werk ersten Ranges geschaffen. Gleich die harmonischen Wendungen ihrer ausweichenden Antwort auf seine leidenschaftliche Frage: Signor, la donna ognora tempo ha di dir sì sind ein Meisterstück musikalischer Diplomatie, und der pikante Einfall daß sie auf seine sich drängenden Fragen verrai? non mancherai? wie in der Verwirrung si statt nò und umgekehrt zu seiner großen Bestürzung antwortet, hat mehr als einen komischen Effect zu bedeuten[27]; er charakterisirt mit einem treffenden Zug die Sicherheit mit welcher sie mit seiner Leidenschaft spielt, die grade in diesen schmeichelnd sich andrängenden Fragen einen sinnlichen Ausdruck gewinnt, wie sonst nirgend. Denn im Ganzen tritt doch auch hier die Freude über den endlich gewonnenen Sieg vor der sinnlichen Regung entschieden in den Vordergrund.

Das sinnliche Element der Liebe spielt aber im Figaro eine so große Rolle, daß es zu verwundern wäre, wenn die Musik es nirgend wiederzugeben suchte. Wie weit und in welcher Weise die Musik fähig ist, nicht etwa direct oder pathologisch auf die sinnliche Empfindung des Hörers zu wirken, sondern diese Seite der Liebe künstlerisch in Tönen zur Darstellung zu bringen, wie es die bildende und die Dichtkunst vermögen, wird schwer zu bestimmen sein; daß es Mozart gelungen sei mit den Schwesterkünsten erfolgreich zu wetteifern wird Niemand bezweifeln. In der sogenannten Gartenarie der Susanne[28] (IV, 5) ist die Sehnsucht der

27) Rochlitz A. M. Z. III S. 595.

28) Anna Selina (Nancy) Storace, für welche diese Rolle geschrieben ist, wurde 1761 in London geboren, wo ihr Vater, ein geborner Neapolitaner, als tüchtiger Contrabassist und Musiklehrer geachtet war. In jungen Jahren genoß sie den Unterricht von Sacchini und Rauzzini und vollendete ihre Bildung im Conservatorium von S. Onofrio in Neapel. Sie betrat die Bühne zuerst in Florenz 1780 mit großem Beifall, sang dann in Lucca und Livorno (Kelly Rem. I p. 96 ff.), und machte

Braut nach dem geliebten Manne mit der größten Zartheit und Innigkeit in der reinsten Schönheit ausgesprochen, aber diese einfachen wie in seliger Ruhe sich wiegenden Töne, die man wie die „gewürzte sommerliche Abendluft" einzuathmen glaubt, sind von einem geheimnißvollen milden Feuer durchglüht, das die Seele im Innersten erbeben macht, berauschend, lockend wie das Lied der Nachtigall[29]. Mozart hatte Recht die Empfindung der liebenden Braut voll und rein ausklingen zu lassen, denn Susanne hat nur ihren Figaro im Sinn und spricht ihr wahres Gefühl aus; die Situation, welche diesen im Versteck mit dem Argwohn zuhören läßt daß sie den Grafen erwarte, bringt das schillernde Streiflicht hervor, aber auch diese wird dramatisch erst durch die Wahr-

besonders in Venedig Furore (Kelly Rem. I p. 190), von wo sie 1783 nach Wien kam. Auch dort war sie außerordentlich beliebt; „indem sie, wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man sich nur für die italiänisch-komische Oper wünschen mag, in sich vereinigte" (A. M. Z. XXIV S. 284). Im Jahr 1787 ging sie nach London und hat dort mit Ausnahme der Jahre 1796 bis 1801, die sie in Italien zubrachte, bis zum Jahr 1808 als Primadonna geglänzt. Dann verließ sie die Bühne und starb 1814 (Parke mus. mem. II p. 108 ff.). Sie war edel und freigebig, in ihrem Benehmen offen und unbefangen; Kelly, der sie genau kannte, giebt für beides anziehende Belege (Rem. I p. 247. 268).

29) Die Arie erinnert sehr angemessen an ein Ständchen schon durch die Pizzicato-Begleitung, welche in der Cavatine Figaros (I, 3) und der Romanze Cherubins (II, 2) ebenfalls die Guitarre repräsentirt. Sie giebt der Stimme freien Spielraum, und die nur leicht hineinspielenden Soloinstrumente (Flöte, Oboe, Fagott), wie die zarte Figur der ersten Geige gegen den Schluß dienen nur dazu den vollen Klang der Singstimme noch schöner hervortreten zu lassen. Der Eindruck des Genusses an der Sehnsucht wird ganz besonders auch durch die einfache Harmonie hervorgebracht, deren Bewegung man kaum spürt, als könnte jede Aenderung diese stille Seligkeit nur stören. Doch welche Analyse bringt in dies Mysterium des schaffenden Genius ein? — Einem mitunter, zu meiner Verwunderung auch von Keßmaly (Oulibicheff, Mozarts Opern S. 369 f.) ausgesprochenen Tadel daß diese Arie für Susanne zu edel und fein gehalten sei, glaube ich im Text begegnet zu sein.

heit im Ausdruck der Gefühle Susannes völlig wirksam. So wie man nun die Erscheinung Susannes ohne sinnlichen Reiz sich nicht denken kann, so ist auch für ihre Empfindung dieser Schimmer von Sinnlichkeit ein wesentliches Element; nur hat Mozart dasselbe zu einer so edlen Reinheit verklärt, wie es uns nur in den herrlichsten Werken griechischer Plastik entgegentritt. Indessen ist damit der Charakter der Susanne keineswegs erschöpft, und es ist ein Beweis von klarer Einsicht, daß diese Seite desselben sich erst dann vor uns so unverhüllt offenbart, nachdem wir die nicht minder wesentlichen Eigenschaften ihrer feinen und heiteren Schalkhaftigkeit, und ihrer aufrichtigen Neigung und treuen Anhänglichkeit haben kennen lernen. Die an sich nicht unbedenkliche Scene, in welcher die Damen den Pagen verkleiden, wird durch die Fröhlichkeit, mit welcher Susanne das Ganze als eine Neckerei behandelt, zu einem heiteren Spiel, dem die Grazie mit der es getrieben wird einen unwiderstehlichen Reiz giebt, wenn nicht etwa die Darstellerinnen durch Koketterie verderben was der Componist gut gemacht hat. Denn diese Arie der Susanne (II, 3) ist schon in technischer Hinsicht ein wahres Kabinetsstück, indem das Orchester ein wohl angelegtes mit dem feinsten Detail sauber ausgearbeitetes Musikstück ausführt, welches in sich abgerundet ein selbständiges Ganze bildet, das aber nicht allein die Situation charakteristisch wiedergiebt, sondern, wenn man es genauer darauf ansieht, in der That nur die Folie für die Singstimme bildet, welche durchaus frei und selbständig in ihrem Gebiete schaltet. Ungleich bewundernswürdiger aber ist die schalkhafte, heitere Laune, welche das ganze ziemlich lange Stück von Anfang bis zu Ende durchweht, ohne sich je zu einer höher erregten Gemüthsstimmung zu erheben noch durch pointirtes Wesen zu reizen: es ist lediglich die Fröhlichkeit der

Jugend, welche in Scherz und Tändeln, ohne noch etwas anderes zu suchen, ihre Lust und ihre Befriedigung findet, die mit aller Frische und Anmuth der Jugend ihren Ausdruck gefunden hat. Dieser jugendliche Sinn schließt aber inniges Gefühl keineswegs aus, wo es ernste Dinge gilt: in dem Terzett (II, 4), wo Susanne verborgen dem Wortwechsel zwischen dem Grafen und der Gräfin zuhört, zeigt sie sich tief ergriffen und spricht ihr Mitgefühl ebenso ernst als wahr aus; wie denn diese peinliche Situation von Mozart durchaus nicht mit leichtem Scherz sondern mit tiefem Gemüth erfaßt und dargestellt ist, mit einer inneren Wahrheit die über die Schablone der eigentlichen opera buffa weit hinausgeht[30]. In ihrem Verhältniß zu Figaro kehrt Susanne wie billig beide Seiten ihres Wesens hervor und es ist sehr verständig so angeordnet daß, nachdem gleich zu Anfang (I, 1) ihre Liebe, zwar in keiner Weise sentimental, aber recht herzlich und wahr sich ausgesprochen hat, unmittelbar darauf in dem zweiten Duett (I, 2) ihre heitere Laune sich äußert. Die Ueberlegenheit welche sie Figaro gegenüber fühlt, der durch sie zuerst von den Nachstellungen des Grafen etwas erfährt, verbunden mit der Sicherheit, welche ihr das Bewußtsein ihrer treuen Neigung beiden gegenüber giebt, läßt sie auch diese schwierige Situation mit Humor auffassen und

30) Das Terzett ist interessant durch eine Aenderung, welche Mozart damit vorgenommen hat. Ursprünglich war allenthalben, wo die Stimmen zusammengehen, der Gräfin die höchste gegeben, was darauf an allen Stellen, wo es der dramatische Ausdruck gestattete, so abgeändert ist, wie wir es kennen, daß Susanne die höchste Partie singt; dabei sind hier und da kleine Modificationen in der Stimmführung nöthig geworden. Ob Rücksichten auf Sgra. Laschi oder auf die Storace Grund dieser Aenderung waren ist unbekannt, ein rein persönlicher war es wohl gewiß. In den beiden Finales war diese Stellung der beiden Sängerinnen entschieden, als es an die Ausarbeitung ging.

ihre jugendliche Heiterkeit trägt den Sieg davon, während bei Figaro der Eindruck natürlich ein tieferer ist. Mit der unbefangensten Fröhlichkeit beginnt Figaro, aber wie neckisch verkehrt sich dasselbe Motiv in Susannes Munde zur bedenklichen Warnung, deren Wirkung auf ihn so ernst ist, daß auch ihr herzliches Zureden nicht alle Wolken von seiner Stirn verscheucht [31]. Die Grundstimmung, wie sie dem Verkehr zwischen Brautleuten zu Grunde liegt, kann nicht lebendiger und wärmer ausgedrückt werden als in diesen Duetts, durch die man sogleich in das richtige Verständniß eingeführt wird. Zum Schluß aber sehen wir noch dies Paar wie im Wetteifer einander zu versuchen und die geistige Kraft zu messen sich gegenübergestellt, als im letzten Finale Susanne in den Kleidern der Gräfin Figaro auf die Probe stellt und dieser, der sie erkennt, mit Humor darauf eingeht: in diesem Duett sprudelt ein Leben und eine Jovialität, wie nie vorher, welche dann nach der Aufklärung sich in den herzgewinnenden Ausdruck der zärtlichen Liebe zu voller Befriedigung auflösen.

Sehr viel einfacher als der complicirte Charakter Susannes ist der der Gräfin und Cherubins. Die Gräfin [32] ist allein als die liebende, durch Untreue und Eifersucht gekränkte Gattin dargestellt; das Motiv einer erwachenden, im Keim erstickten, halben Neigung zu dem Pagen ist für die musikalische Charakteristik ganz außer Spiel geblieben,

31) Beyle meint daß Mozart in diesem Duett allein den eigentlichen Charakter des französischen Lustspiels wiedergegeben habe, und selbst hier sei Figaros Eifersucht gar zu ernsthaft genommen (vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 361 f.).

32) Ueber Sgra. Laschi, welche die Gräfin sang, berichtet der schon mehrfach erwähnte Reisende (Cramer Mag. f. Mus. 1788 II S. 48) mit Erstaunen daß sie in Wien wenig distinguirt werde, ob sie gleich in einer Manier und mit einer Geschicklichkeit und Geschmack singe, dergleichen in Italien unter die Seltenheiten gehöre.

vielmehr ist es die Reinheit und Hoheit ihres Gefühls welche diese so schön zum Ausdruck bringt. Sie leidet, aber sie ist noch nicht hoffnungslos, und die ungeschwächte Empfindung ihrer eigenen Liebe giebt ihr Kraft auf die des Grafen zu hoffen. So tritt sie uns in den beiden schönen Arien entgegen. Die Klarheit und Ruhe einer edlen, in sich gefaßten Seele, über welche Kummer und Sehnsucht erst einen leichten Schatten zu werfen anfangen, ohne ihre Schönheit zu trüben, spricht sich mit dem innigsten Gefühl in der ersten Arie (II, 1) aus; während die zweite (III, 4) dem Moment, wo sie einen gewagten Schritt thun will um den Grafen wieder an sich zu fesseln, gemäß etwas bewegter gehalten ist und trotz der bangen Besorgniß, welche sie nicht zu unterdrücken vermag, doch die freudige Hoffnung auf wiederkehrendes Glück lebhaft ausspricht. Die Reinheit und Wahrheit dieses Gefühls, wie es die Musik ausdrückt, kann denn auch die bedenkliche List, zu welcher sie sich dem Grafen gegenüber berechtigt hält, einigermaßen motiviren. Nicht so scharf gehalten ist die Charakteristik in der großen Arie der Gräfin Al desio di chi t'adora, welche Mozart als man im Sommer 1789 den Figaro in Wien wieder auf die Bühne brachte für die Ferrarese del Bene schrieb[33]. Offenbar hatte diese eine glänzendere Partie gewünscht und Mozart willfahrte ihr, indem er diese Arie in zwei breit angelegten und in großem Stil ausgeführten Sätzen componirte, welche in ihrer Haltung den großen Arien in Così fan tutte und im Titus verwandt ist. Es ist nicht sowohl die in der Singstimme wie im Orchester hervortretende Bravur, als der viel größere Aufwand von sinnlicher Kraft und Fülle, mit welchem die Grundstimmung der auf die

33) Sie ist in seinem thematischen Verzeichniß im Juli 1789 eingetragen; gedruckt im Anhang der Partitur.

Rückkehr des Geliebten harrenden Sehnsucht ausgedrückt ist, wodurch diese Arie den Charakter der Gräfin nicht wiedergiebt, so wohl sie auch der Situation im Allgemeinen entspricht[34]. Denn die Gräfin erscheint als die sanfte Dulderin, ihre Liebe ist von einer idealen Reinheit und äußert sich nicht mit Leidenschaft sondern einer süßen Schwermuth; nur die Beleidigungen des Grafen können ihren Zorn und die Verlegenheiten, in die sie sich gebracht sieht, ihre jugendliche Lust an Neckereien und Täuschungen wieder etwas aufregen. In dieser Arie aber spricht eine warmblütige, stark und kräftig fühlende Natur das tief erregte Verlangen einer unbefriedigten Leidenschaft aus, welches die lange Vernachlässigung des Gemahls nur gesteigert hat, ganz verschieden auch von der bräutlichen Empfindung der Susanne. Sieht man von dem besonderen Charakter der Gräfin ab, so ist die Arie dem Ausdruck wie dem Klange nach von wundervoller Wirkung, die noch ganz besonders durch die eigenthümlich schöne Orchesterbehandlung gehoben wird[35].

Eine der eigenthümlichsten musikalisch-dramatischen Schöpfungen ist Cherubin[36]. Beaumarchais hat einen Knaben

34) Sie muß damals an die Stelle von Susannes Gartenarie gesetzt sein; auf diese Situation paßt der Text, und so konnte ihr auch das Recitativ, welches ursprünglich jene Arie einleitete, nicht unpassend vorgesetzt werden.

35) Es sind von Blasinstrumenten 2 Bassethörner, 2 Fagotts und 2 Hörner angewendet, die zum Theil concertirend hervortreten, und überhaupt dem Ganzen eine eigenthümlich volle und weiche Klangfarbe geben.

36) Sgra. Bussani war nach da Ponte, der freilich seinem eigenen Geständniß zufolge ihr entschiedenster Gegner war, keine Sängerin von großem Verdienst und habe sich hauptsächlich durch ihre, wie er sagt, smorfie und pagliacciate beim großen Publicum sehr beliebt gemacht (mem. II p. 169 vgl. p. 136). Ein anderer Berichterstatter (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 134) lobt ihre schöne tiefe Stimme, obwohl sie hinsichtlich des Vortrags nicht zu den ersten Sängerinnen gerechnet werden könne; auch er meint, ihr schöner Wuchs und ungezwungenes Spiel käme ihr auf

geschildert, der eben zum Jüngling heranreifend die ersten Regungen der Liebe in sich erwachen fühlt, die in ihrer seltsamen Mischung von Sinnlichkeit und Schwärmerei ihm selbst ein Räthsel sind, dessen Lösung ihn unaufhörlich beschäftigt und in Spannung hält. Das Schloß des Grafen Almaviva ist kein der Unschuld günstiger Aufenthalt, so ist denn auch der schöne Knabe, der allen Frauen gefällt, von Lüsternheit und Vorwitz nicht mehr frei; tu sais trop bien, sagt er zu Susanne, que je n'ose pas oser. Es ist natürlich daß die musikalische Charakteristik sich nur an seine Gefühle hält, die in verschiedenen Nuancen ihren Ausdruck finden. Susanne gegenüber, wo er sich frei gehen läßt, spricht er rückhaltslos die Erregtheit seines ganzen Wesens in der berühmten Arie (I, 6) aus, welche die fieberhafte Unruhe, das tiefe Sehnen nach einem unbestimmten, nicht zu erfassenden Gegenstand so einfach und wahr ausdrückt. Das Schwankende der Gefühle, die noch zu keiner bestimmten Leidenschaft sich gestalten können, aber in rastloser Bewegung derselben entgegenstreben, die Qual und der Genuß dieser nie befriedigten Erregung haben einen wunderbar schönen, auch das sinnliche Element hervorhebenden Ausdruck gefunden. Merkwürdig ist die Einfachheit der Mittel, durch welche diese außerordentliche Wirkung erreicht wird. Eine nicht ungewöhnliche Begleitungsfigur, welche von den Geigen festgehalten wird, dient wesentlich den Charakter der unruhigen Bewegung hervorzubringen, die Harmonie ist überhaupt einfach gehalten und macht nie auffallende Rückungen, starke Drucker und Accente jeder Art sind äußerst sparsam angebracht, und doch ist diese zerfließende Weichheit mit einer

dem Theater sehr zu Statten. Dagegen fand man, als sie 1808 aus Lissabon nach London kam, daß sie eine starke Stimme habe, ihr Alter und Aeußeres sie nicht mehr empfehle (Parke music. mem. II p. 25).

verzehrenden Gluth gepaart. Von besonderer Wirkung ist dabei die Instrumentation, die einen ganz neuen Charakter annimmt; die Saiteninstrumente sind gedämpft, die Clarinetten treten zum erstenmal, und sehr bedeutend, sowohl für sich als durch die Mischung mit Hörnern und Fagotts hervor. Eine merklich unterschiedene Schattirung zeigt die Romanze im zweiten Act (II, 2). Cherubin spricht hier nicht unmittelbar seine Empfindung aus, sondern er trägt eine Romanze vor, in welcher sie schon in eine bestimmte Form gekleidet ist, und in Gegenwart der Gräfin, zu der er mit der ganzen Schüchternheit knabenhafter Schwärmerei aufblickt. Die Form ist der Situation gemäß die des Liedes, die Singstimme trägt die schöne, klar dahinfließende Melodie in stetigem Zusammenhang vor, die Saiteninstrumente führen pizzicato eine einfache die Guitarre nachahmende Begleitung durch; allein diese edlen, schön geschwungenen Umrisse werden durch das feine Spiel der Solo-Blasinstrumente wunderbar schattirt und belebt, welche für den Gang der Melodie und die Vollständigkeit der Harmonie an sich entbehrlich sind, aber in den zartesten Zügen das ausführen, was man in der Romanze zwischen den Zeilen lesen soll, was im Herzen dessen vorgeht, der sie vorträgt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Anmuth der Melodie, die Feinheit der Stimmführung, den Reiz der Klangfarbe, die Zartheit im Ausdruck: das Ganze ist von hinreißendem Zauber. Der Ausdruck der Stimmung ist gehaltener, klarer als in jener Arie, obgleich die Melodie freier geführt, die Harmonie reicher und bewegter ist; allein eine schmachtende Zärtlichkeit, die sich nur in Seufzern zu äußern wagt, verbreitet einen feuchten Glanz über das Ganze.

Leider sind wir durch einen nicht bekannten Umstand um eine dritte Arie Cherubins gekommen. Nach der sechsten

Scene des zweiten Akts, in welcher Barberina den Pagen auffordert sie zu begleiten findet sich in der Originalpartitur die Bemerkung: Segue Arietta di Cherubino; dopo l'Arietta di Cherubino viene scena 7ma ch'è un Recitativo istromentato con Aria della contessa. Diese Ariette ist nicht vorhanden und vermuthlich in Folge einer scenischen Veränderung gar nicht geschrieben. Das ist sehr zu bedauern; denn Cherubin der Barberina gegenüber, das gäbe einen wesentlichen Zug, der jetzt im Bilde desselben fehlt. Aber auch so ist dieses Bild ein so anziehendes, eigenthümliches, daß man Cherubin unbedenklich zu den genialsten Schöpfungen Mozarts rechnen darf[37].

So sehen wir diese ganze Reihe der handelnden Personen als menschlich fühlende Wesen vor uns, wir verstehen aus dem innersten Kern ihrer Natur heraus ihr Handeln und Benehmen, jeder stellt sich als ein bestimmt ausgeprägtes, von den übrigen unterschiedenes Individuum dar. Es ist begreiflich daß der Meister psychologischer Charakteristik kein Bedürfniß empfand derselben noch durch ein äußerliches Costum zu Hülfe zu kommen und darauf verzichtete durch Anwendung bestimmter musikalischer Formen daran zu erinnern daß das Stück in Spanien spielt. Nur an einer und zwar der passendsten Stelle ist auch dieses Mittel benutzt. Der Tanz, welcher im dritten Akt bei der Hochzeitsfeier aufgeführt wird (III, 8 S. 377), erinnert so bestimmt

37) Dem oben angeführten, unbegreiflichen Urtheil von Rochlitz kann man die der Franzosen gegenüberstellen, von denen Beyle sagt: Beaumarchais a peint Chérubin d'une manière charmante, Mozart, employant une langue plus puissante a laissé bien loin d'arrière lui le charmant comique des Français; und der Aufsatz in der revue de deux mondes behauptet, den Cherubin, welchen alle Welt kenne und liebe, habe nicht Beaumarchais sondern erst Mozart geschaffen.

an die noch jetzt in Andalusien übliche Melodie des Fandango[38], daß man nicht zweifeln kann, dieselbe sei damals in Wien bekannt gewesen; und dies wird noch dadurch bestätigt daß auch Gluck in seinem Ballet Don Juan[39] dieselbe Tanzmelodie benutzt hat. Vergleicht man Mozarts Tanz mit den beiden andern[40], so ergiebt sich daß er aus einigen charakteristischen melodiösen und rhythmischen Elementen des Originals durchaus frei und selbständig ein neues Musikstück gebildet hat, in welchem Würde und Grazie eigenthümlich gepaart sind; die Behandlung der Bässe und Mittelstimmen, das abwechselnde Eingreifen der Blasinstrumente erhöhen das fremdartige Colorit desselben[41]. Der schöne Marsch, welcher dem Ballet vorangeht, dessen allmähliches Herankommen eine sehr wirksame Steigerung hervorbringt[42], erhält besonders durch die bei der häufigen Wendung nach Moll in den Blasinstrumenten abwechselnd durchklingende
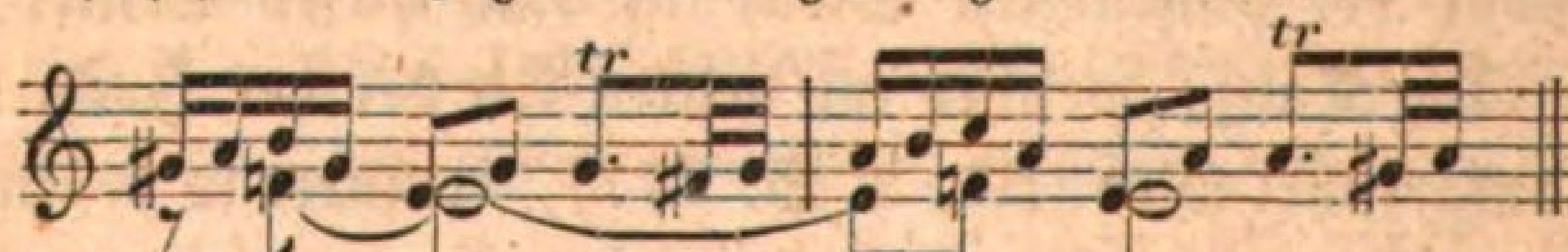
---

38) Sie ist von Dohrn im Anhang einer Schilderung dieses Tanzes mitgetheilt N. Ztschr. f. Mus. XI S. 168.

39) Dies Ballet wurde 1761 in Wien aufgeführt (Schmidt Gluck S. 83); das fragliche Stück findet sich in Wollancks Klavierauszug II, 17.

40) Sie sind in der Notenbeilage IV zusammengestellt.

41) Bei den Worten des Grafen, welcher sich mit der Nadel gestochen hat, fällt das Fagott mit einigen klagenden Tönen ein



die sehr komisch dazu passen. Sie sind aber nicht hier erst angebracht um den Schmerz auszudrücken, sie gehören zur Tanzmusik und sind schon vorher an der entsprechenden Stelle gehört, so wie sie auch nachher wieder vorkommen; der Scherz liegt eben in dem scheinbar zufälligen Zusammentreffen der Tanzmusik mit dem Moment der Situation.

42) Es ist schon darauf hingewiesen (II S. 469) daß man von fern zuerst den zweiten Theil des Marsches hört, — der Zug ist also schon einige Zeit in Bewegung.



eine etwas fremdartige Färbung (III S. 115), ohne übrigens einen bestimmt ausgesprochnen nationalen Charakter zu tragen. Auch die Chöre, welche bei dieser Gelegenheit, von Frauen- oder gemischten Stimmen gesungen werden, machen so wenig als der Chor im ersten Akt (I, 8) Anspruch auf spanische Nationalität, sie sind munter, frisch, sehr anmuthig und entsprechen dadurch auch ohne bestimmte Charakteristik vollkommen der Situation.

Bisher ist hauptsächlich eine Grundlage der musikalisch-dramatischen Charakteristik ins Auge gefaßt worden, die Tiefe und Wahrheit der psychologischen Auffassung, welche jede Person ihre Empfindungen und Gefühle als Bedingungen ihres Handelns ihrer individuellen Natur gemäß darlegen läßt. Nicht minder bedeutsam als die Individualität der einzelnen Personen sind die eine Situation herbeiführenden Umstände und Verhältnisse, durch welche die Handlung, an der sich verschiedene Personen in mannigfacher Weise betheiligen, bestimmt wird; in der musikalischen Darstellung gehen daraus die Ensemblesätze hervor. Auch hier bleibt die Wahrheit im Ausdruck des Gefühls oberster Grundsatz, aber das Zusammenstoßen verschiedener Personen verlangt auf der einen Seite ein schärferes Hervorheben der individuell charakteristischen Eigenthümlichkeiten, während die Aufgabe ein Ganzes zu schaffen an den einzelnen die Forderung stellt sich diesem Ganzen unterzuordnen. Das ist ohne ein gewisses ausgleichendes Temperament nicht möglich, dieses aber kann wiederum nur in den Bedingungen begründet sein, auf welchen die Möglichkeit des musikalischen Kunstwerks als solches beruht. Gehalt und Form dieser Ensemblesätze

ist natürlich mannigfachen Modificationen unterworfen. Manche derselben sind nur eine ausgeführtere, durch Vertheilung unter mehrere Personen reicher gegliederte Exposition einer bestimmten Situation oder Stimmung und daher ihrer ganzen Anlage nach einfach, mag nun der Gegensatz der verschiedenen Personen oder ihre Einigung nach einer bestimmten Richtung mehr hervorgehoben werden. Hieher gehören die ersten Duetts zwischen Figaro und Susanne (I, 1. 2), Susanne und Marcelline (I, 5), das Schreibduett (III, 5), auch das Duett zwischen dem Grafen und Susanne (III, 1); sie unterscheiden sich von den Arien mehr der Form als dem Wesen nach. Wenn während der Ankleidescene Cherubin auf die Aeußerungen Susannes sich einließe, wenn auch die Gräfin sich unmittelbar daran betheiligte, so würde ein solches Duett oder Terzett die Situation mannigfaltiger in den einzelnen Zügen darstellen, die Form würde durch contrastirende Elemente reicher werden, der dramatische Gehalt würde aber von dem, welchen jetzt die Arie wiedergiebt, nicht wesentlich verschieden sein. Auch das Terzett im zweiten Akt (II, 4) hat diesen Charakter: eine Situation, eine Stimmung ist festgehalten, nur in den verschiedenen Personen verschieden wiedergespiegelt. Hier ist also der Ausgangspunkt um die Einheit in der Haltung des Ganzen zu gewinnen bestimmt gegeben und nicht schwer aufzufinden, auch die Forderungen der musikalischen Formgebung z. B. die Wiederholung eines Motivs an verschiedenen Stellen, die Bearbeitung desselben, die Combination verschiedener Motive erweisen sich meist als mit den Forderungen der Situation unschwer in Einklang zu bringen; obwohl ein genaueres Eingehen ins Detail schon hier immer deutlicher zeigen wird, wie nur ein Verein genialer Auffassung und meisterlicher Formgewandtheit eine so völlige

Congruenz der musikalischen und dramatischen Gestaltung hervorbringen konnte.

Die Schwierigkeit der Aufgabe steigert sich, je mehr die Musik an der fortschreitenden Handlung sich betheiligen soll. Schon das Duett zwischen Susanne und Cherubin (II, 5), während dessen er zu entkommen sucht und endlich aus dem Fenster springt, giebt hiervon Probe. Obgleich Situation und Stimmung wesentlich eine sind, drückt sich doch die Unruhe und das Hinundherschwanken in so vielen einzelnen, zum Theil widersprechenden kleinen Motiven aus, daß als das eigentlich Charakteristische eine Bewegung hervortritt, die einer wirklich fortschreitenden Handlung sehr nahe kommt. Diese Bewegung aber giebt die Musik mit allen ihren schwankenden Wendungen so charakteristisch wieder, daß sie nur diesem einen Impuls in einer rastlosen Strömung zu folgen scheint; um so mehr erstaunt man daß dies nur die Wirkung einer bestimmt ausgebildeten musikalischen Formung ist, welche ein bezeichnendes Motiv in der entsprechenden Weise durchführt. Die Orchesterpartie des Duetts bildet ein abgeschlossenes, wohlgegliedertes Musikstück, das an sich befriedigt und einen sehr entschiedenen Charakter ausdrückt, der durch die Singstimmen und die Action seine bestimmte Deutung erhält; auch hier sind die Bedingungen der musikalischen Formgebung die maßgebenden, welche die des dramatischen Ausdrucks nicht sowohl sich unterordnen als vielmehr in sich aufgenommen haben[43].

Mitten in die Handlung gestellt ist das Terzett im er-

43) Das Duett wie es gedruckt ist hat an drei Stellen eine Abkürzung erfahren, nach S. 168, Takt 4 sind vier, S. 169 Takt 3 sind zwei und S. 169 Takt 10 wieder vier Takte weggestrichen, die alle an ihrem Platz sind, da sie die Handlung nicht aufhalten und das Ganze besser gliedern. Die fehlenden Takte sind in der Notenbeilage V mitgetheilt.

sten Act (I, 7). Hier sind nicht allein drei Personen von verschiedenartiger Natur einander gegenübergestellt, sondern im Moment der Handlung sind ihre Interessen und Empfindungen völlig getheilt, jede von ihnen wird durch andere Voraussetzungen bestimmt. Die Handlung selbst aber schreitet vorwärts und mit der Entdeckung des Pagen auf dem Lehnsessel tritt eine vollständige Wendung ein, sämmtliche Personen haben nun eine veränderte Stellung zu einander erhalten. Auch hier hat man zunächst zu bewundern, wie treffend und im Einzelnen fein nuancirt der musikalische Ausdruck ist, was besonders da hervortritt, wo die Stimmen zusammengehen z. B. gleich Anfangs (S. 80 f.) wo der Zorn des Grafen: tosto andate e scacciate il seduttor! die verlegene Entschuldigung Basilios: In mal punto son qui giunto, die Angst Susannes: che ruina, me meschina! jede individuell scharf charakterisirt zu einem Ganzen verschmolzen sind; dann der Schluß, bei welchem die durch die Ueberraschung hervorgerufene ironische Wendung eine eigenthümliche Steigerung bewirkt, indem des Grafen Unmuth sich gegen Susanne wendet: onestissima signora, or capisco come va, die nun ihrer selbst wegen in Besorgniß ist: accader non puo di peggio, während Basilio seinem Spott freien Lauf läßt: così fan tutte le belle, wo die Charakteristik des Einzelnen nur der Harmonie des Ganzen zu dienen scheint. Aber auch hier finden wir, während die Musik allein der Handlung zu folgen scheint, ein nach den Bedingungen der musikalischen Form wohl angelegtes, streng gegliedertes und durchgeführtes Ganze, und so leicht fügt sich alles zusammen daß man sich über ein glückliches Zusammentreffen dramatischer und musikalischer Effecte freuen möchte, wo man die höchste künstlerische Einsicht zu bewundern hat. Es ist schon darauf hingewiesen, welche komische Bedeutung es

gewinnt, wenn Basilio ironisch seine früheren Worte eine Quinte höher wiederholt, was durch die musikalische Form nothwendig bedingt ist; ganz ähnlich ist es, wenn da, wo bei der Rückkehr in die Tonart die Wiederaufnahme des Hauptmotivs erwartet wird, der Graf dieselben Noten, mit welchen er voller Entrüstung auf Susannes Fürbitte ausgerufen hatte: parta, parta il damerino! gegen Susanne selbst wendet: onestissima Signora, or capisco come và — und welche Wirkung macht dabei der Wechsel zwischen f und pp beim Vortrag; oder wenn dasselbe Motiv, welches das Mitleid des Grafen und Basilios mit Susannes Verlegenheit ausdrückt, später zum Ausdruck der Verzweiflung und des Hohns gesteigert wird. Diese und ähnliche Züge der feinsten dramatischen Charakteristik gehen unmittelbar aus der musikalischen Gestaltung hervor, sie gehören auch ganz und gar dem Componisten an, denn der Text giebt dazu gar keine directe Veranlassung.

Ungleich höher gesteigert ist die dramatische Bewegung in den beiden großen Finales. Mit richtigem Takt ist das Finale des zweiten Akts aus den bei Beaumarchais vorhandenen Elementen, abweichend von dessen Aktschluß, den musikalischen Bedürfnissen gemäß construirt. Schon insofern ist es zweckmäßig aufgebauet, als die Zahl der an der Handlung theilnehmenden Personen allmählich zunimmt und dadurch eine wirksame Steigerung der Mittel, die zugleich auf die musikalische Gestaltung Einfluß übt, erreicht wird. Wichtiger ist die Steigerung des dramatischen Interesses, indem aus jeder Lösung eines Knotens sich eine neue Verwickelung ergiebt, welche die Handelnden in stets verschiedene Stellungen zu einander bringt. Die einzelnen Situationen bieten die lebendigste Abwechslung dar ohne durch Einmischung fremdartiger Elemente die Einheit zu zerstören, sie bewegen sich

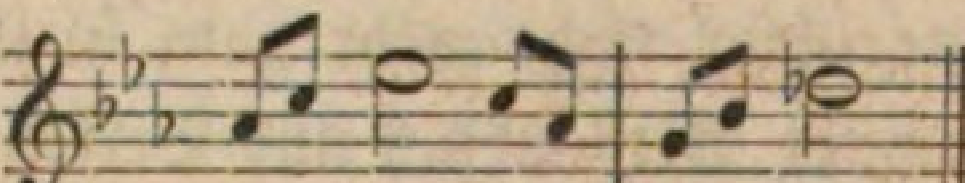
in strengem Zusammenhang vorwärts und jede einzelne hält in einer Grundstimmung lange genug an um der für die musikalische Darstellung unentbehrlichen Ausführung Raum zu geben[44]. So ergeben sich den bestimmt gezeichneten Situationen gemäß acht ausgeführte Sätze nach Anlage und Charakter verschieden, welche das Finale bilden. Daß die bereits hinreichend hervorgehobenen Vorzüge der Wahrheit im Ausdruck und der Schärfe in der individualisirenden Charakteristik sich hier in gesteigertem Maaße bewähren bedarf kaum der Erwähnung. Anstatt einzelne Züge hervorzuheben mag hier vielmehr darauf hingewiesen werden, wie treffend in den einzelnen Sätzen der Gesammtcharakter bezeichnet und festgehalten ist. Das Finale beginnt mit dem Ausdruck der gespanntesten Leidenschaft, der Graf glüht vor Zorn und Eifersucht, die Gräfin im tiefsten Herzen gekränkt durch den ungerechten und so rücksichtslos geäußerten Verdacht zittert und weint, weil sie durch eigene Unvorsichtigkeit für sich und den Pagen das Aeußerste fürchten muß: nirgends in der Oper tritt das pathetische Element in gleichem Maaß hervor, der Conflict ist so stark, das erregte Gefühl von beiden Seiten mit solcher Energie und Lebhaftigkeit ausgesprochen, daß eine ernsthafte Katastrophe bevorzustehen scheint. Aber Susannes unerwartete Erscheinung bringt eine völlige Enttäuschung hervor, die nicht treffender ausgedrückt werden

44) Dieser stetige Zusammenhang und die feste Organisation der einzelnen Glieder des Finale ist selten zu finden, meistens sind es nur locker zusammengereihte Scenen; nicht nur die Scene wechselt öfters, sondern auch die Handlung wird nicht zusammenhängend fortgeführt z. B. selbst in Castis Re Teodoro. Da Ponte, welcher sehr ergötzlich die Noth beschreibt, die einem Dichter die Convenienz mache im Finale alle handelnden Personen zusammenzubringen a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra (mem. II p. 62), hat hier wenigstens keine großen Schwierigkeiten gefunden.

kann als durch das rhythmische Motiv, mit dem der zweite Satz [45] beginnt. Die spöttische Heiterkeit der Susanne, welche augenblicklich die Situation beherrscht, schlägt den Ton an, aber durch die Unsicherheit der beiden andern wird er in eigener Weise gemildert. Unruhe ist wieder die Grundstimmung des folgenden Satzes, aber diese hat einen ganz veränderten Charakter, da die Hauptpersonen in eine völlig veränderte Stellung zu einander getreten sind, in die sie sich selbst erst finden müssen. Der Graf muß sich gefangen geben, seine Gemahlin versöhnen ohne innerlich überzeugt zu sein, die Gräfin sucht sich zu fassen, ihr Zürnen und Vergeben kommt ihr zwar von Herzen, aber sie fühlt doch daß sie in diesem Augenblick nicht mehr ganz in ihrem Recht ist, Susanne ist bemüht Verständniß und Versöhnung herbeizuführen, wobei sich die Gräfin ihrer Ueberlegenheit und Sicherheit wie unwillkührlich unterordnet: es ist ein kleiner Krieg, der hier mit den artigsten Manieren geführt wird, alle Empfindungen sind gebrochen, keine kommt rein und klar zum Vorschein. Und nun sehe man das Musikstück an. Eine ganze Reihe einzelner kleiner Motive, deren jedes ein eigenthümliches Element der Situation sehr bestimmt charakterisirt, sind locker zusammengefügt, wie in scheinbarer Unordnung durcheinander geworfen, keins wird selbständig ausgeführt, eins treibt das andere fort. Sieht man aber genauer zu, so gewahrt man bald daß theils die einzelnen

45) Andante di molto hat ihn Mozart überschrieben und nicht Andante con moto, wie gedruckt ist, wobei zu bemerken ist daß Susanne aus dem Kabinet kommt tutta grave. Beiläufig bemerke ich daß das von Mozart bemerkte Tempo des Terzetts (II, 4) Allegro spirituoso; im ersten Finale S. 207 Con spirito (ohne allegro), S. 241 Andante (ohne ma non troppo), S. 265 Più Allegro ist; und im zweiten Finale S. 498 Più Allegro fehlt. Ohne alle Tempobezeichnung sind II, 1. 2. III, 3.
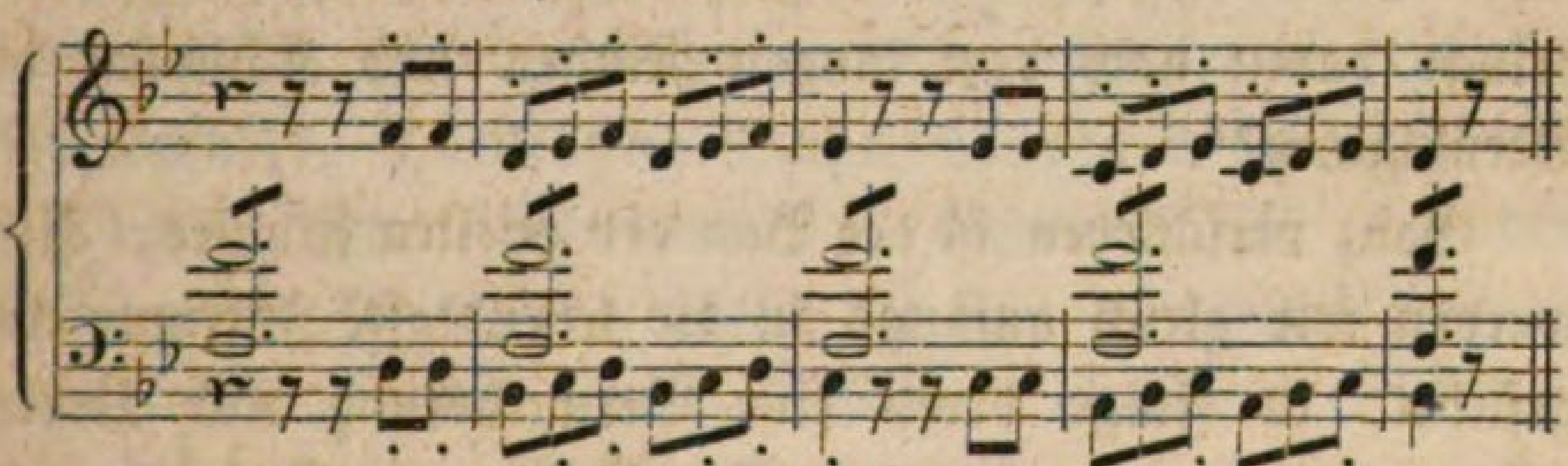
Motive immer da eintreten, wo der dramatische Ausdruck sie erfordert, und zwar so daß auch hier die Wiederholung derselben ganz eigenthümliche Schlaglichter auf die Situation wirft, theils, ganz abgesehen von diesem Interesse, die scheinbare Unordnung den ganz bestimmt gegliederten Bau einer selbständigen musikalischen Durchführung verbirgt. Eben dadurch wird der merkwürdige Totaleindruck einer trüben, in stetem Bestreben sich aufzuraffen unruhig schwankenden Empfindung hervorgebracht, die auch in den Momenten einer gewissen Beruhigung welche in der Mitte (S. 194 ff.) und zum Schluß (S. 204 ff.) eintreten — wo dann das herrliche Motiv



zu seiner eigentlichen Geltung kommt — nicht bloß in den einzelnen scharf schmerzlichen Accenten hervorbricht, sondern die mit einem wahrhaft himmlischen Wohllaut ausgedrückte innere Sehnsucht nach Versöhnung wie mit einem milden Schleier verhüllt. Mit der unbefangensten Fröhlichkeit tritt Figaro in diese Atmosphäre[46] und seine frische Lustigkeit wirkt wahrhaft erquicklich, aber bald wird er auch in diesen Nebel gezogen. In der That fühlt er sich sogleich unsicher, da er merkt daß sein Geheimniß verrathen ist ohne daß er den Grund einsieht; der Eifer mit dem der Graf auf ihn eindringt, die Lebhaftigkeit mit der die Frauen ihn auf den rechten Weg zu bringen suchen, sein Zurückhalten und Nachgeben geben dieser Scene etwas wahrhaft Diplomatisches das die Musik durch einen Ausdruck von Würde, die nur mitunter wie unwillkührlich lebhaftere Regungen verräth,

46) Von großer Wirkung ist das auf den Schluß in Es-dur unmittelbar eintretende G-dur; der einzige Effect der Art, denn die folgenden Sätze bewegen sich ganz einfach durch C, F, B-dur wieder nach Es-dur.

und zuletzt in dem köstlichen Ensemble aller vier Stimmen völlig den Charakter des Geheimnißvollen annimmt, wunderbar wiedergiebt. Den vollständigsten Gegensatz zu diesem feinen Spiel macht dann der halbbetrunkene Gärtner mit seiner Denunciation, welche die Handlung belebt und neue Schwierigkeiten hervorruft; dieser Gegner aber verlangt eine ganz andere Behandlung. Dem völlig entsprechend ist auch die musikalische Charakteristik nicht bloß lebhafter sondern auch derber, die einzelnen Züge sind schärfer, stärker markirt; es geht lauter zu, so lange der Gärtner im Vordergrunde steht. Sowie der Graf wieder das Examen mit Figaro beginnt, ändert sich auch der Ton. Das merkwürdige Andante 6/8, in welchem das Motiv



fast unausgesetzt rastlos in den verschiedensten harmonischen Wendungen durchgetrieben wird, drückt eine Ungeduld aus, die sich kaum zu bezwingen im Stande ist und eine heftige Explosion mit Mühe zurückhält, wie es der Spannung, mit welcher alle dem Gange der Entwickelung folgen, die schließlich doch zu keiner befriedigenden Lösung gelangt, aufs treffendste entspricht. Da tritt zuletzt Marcelline mit ihren Verbündeten auf; an dem festen, kräftigen Schritt den die Musik annimmt, merkt man sogleich, daß ein ganz anderer Kampf beginnt: jetzt wird die Gefahr ernstlich, die Situation verändert sich, es tritt eine andere Gruppirung ein. Marcelline, Basilio, Bartolo stehen auf der einen Seite zusammen, die Gräfin, Susanne, Figaro auf der andern, beide Parteien

schlagfertig und kampfgeübt, fest zusammenhaltend, zwischen ihnen der Graf bald hierhin bald dahin gewandt. Als die Verhandlung geendigt, Marcellines Recht anerkannt ist, hat sich das frühere Verhältniß umgekehrt: Marcelline mit den Ihrigen ist im Vortheil, Figaro mit den Seinigen im Nachtheil. Durch eine feine Charakteristik ist es die unterliegende Partei, welche jetzt außer Fassung gesetzt eine ungleich lebhaftere Aufregung äußert, während die obsiegende mit einer Ruhe und Sicherheit, die den Gegner durch Hohn erbittern soll, sich ihres Triumphes erfreuet; in zweimaliger Steigerung des Tempo schließt das Finale in breiter Ausführung dieser endlich gewonnenen, zwar zwiespältigen, aber auf jeder Seite entschieden ausgesprochenen Stimmung, und bringt damit nach dem langen Ringen und Kämpfen die Beruhigung[47].

Ganz verschieden ist der Bau des zweiten Finales. Hier werden wir gleich anfangs in die lebendigste Intrigue eingeführt, in Folge deren eine Verwechslung und Ueberraschung die andere drängt. Die Gräfin als Susanne verkleidet erwartet den Grafen, Figaro und Susanne lauschen, da kommt der Page, dann der Graf und nun geht das Spiel an, wo jeder an den Platz kommt, auf den er nicht gehört, das erhält was ihm nicht bestimmt war, und mit einem anderen zu thun hat als er glaubt. Mozart hat allein das Unterhaltende was in dieser stets wechselnden Täuschung liegt aufgefaßt, und die Musik hält den Charakter des heiteren

47) Holmes erzählt (life of Mozart p. 269) ohne seine Quelle anzugeben, die ich auch nicht nachweisen kann, Mozart habe dies Finale in zwei Nächten und einem Tag geschrieben, während deren er ohne Unterbrechung gearbeitet habe; im Laufe der zweiten Nacht sei er von einem Unwohlsein befallen worden, das ihn aufzuhören zwang als nur noch einige Seiten zu instrumentiren waren.

Spiels mit der anmuthigsten Feinheit fest, den Ausdruck der Empfindung, oder auch nur des sinnlichen Reizes hat er hier möglichst zurückgehalten. Dadurch erreicht er daß das Bedenkliche der Situation nicht als dasjenige hervortritt worauf es eigentlich ankomme, sondern gewissermaßen nur als die unvermeidliche factische Grundlage, auf welcher das Spiel sich entwickelt. Daß die Musik nun im Stande ist diesem flüchtigen Spiel auf Schritt und Tritt zu folgen, in allen Wendungen sich demselben anzuschließen ist an sich staunenswerth; die höchste Kunst des Meisters bewährt sich aber auch hier darin, daß ein musikalisch concipirtes und ausgeführtes Ganze, dessen Umrisse sehr bestimmt gezeichnet sind, während das Detail mit großer Freiheit und Leichtigkeit behandelt ist, zugleich das dramatische Leben im Ganzen und Einzelnen zur Darstellung bringt. Nirgends vielleicht tritt das was Zelter (Briefwechsel m. Goethe V S. 434) den Stil der Intrigue nennt, den er als den eigenthümlichen des Figaro lobt, feiner und geistreicher hervor als in diesem Ensemble. Er ist die Wirkung der Kunst nicht allein jede Person ihre Empfindungen und Absichten wahr und treffend ausdrücken zu lassen, sondern zugleich den Charakter und Gang der Situationen, welche jenen von außen her ihre nicht selten ganz abweichende Bestimmung geben, so darzustellen, daß von daher erst das richtige Licht auf jene einzelnen Aeußerungen fällt, endlich aber dem Ganzen eine heitere Färbung zu geben; alles dies ist hier im seltensten Maaße vereinigt. Sowie Figaro und Susanne einander gegenübertreten ändert sich mit Recht Haltung und Ton. Wir haben es hier mit ernsten und wahren Gefühlen zu thun, die durch die augenblickliche Verstellung hindurch sich verrathen und in ihrer Echtheit anerkannt und zur Geltung gebracht werden sollen, hier tritt daher Kraft und Feuer

ebensowohl wie Innigkeit der Empfindung als maßgebend für die Darstellung in ihr Recht. Erst mit dem Auftreten des Grafen beginnt wieder das Spiel um ihn zu täuschen, das zu einer Reihe von Ueberraschungen führt, welche in der Erscheinung der Gräfin ihren Gipfelpunkt findet. Die Musik giebt den versöhnenden und beruhigenden Eindruck ihrer Sanftmuth und Güte so innig und bezaubernd wieder, daß man an den Ernst der Aussöhnung glauben muß, und so auch gern die Heiterkeit theilt, mit welcher das Fest nach so vielen Störungen endlich beschlossen wird[48].

Neben diesen beiden Finales nimmt einen ganz eigenthümlichen Platz das Sextett (III, 3) ein, welches nach Kellys Angabe (Remin. I p. 260) Mozart das liebste Stück in der ganzen Oper war; diese Vorliebe ist sehr bezeichnend, denn in keinem anderen Stück spricht sich in gleicher Weise sein liebenswürdiger Charakter aus. Während in der Oper die Gerichtsscene weggelassen ist, welche bei Beaumarchais eine bedeutende Stelle einnimmt, ist die Wiedererkennung des Figaro durch Marcelline und Bartolo in den Vordergrund gebracht. Diese hat bei Beaumarchais durch den kühl sarkastischen Ton in dem sie gehalten ist und durch die lange Weigerung Bartolos etwas Peinliches, welches durch die ganze Haltung des Lustspiels in etwas bedingt wird. Das Hervortreten der gemüthlichen Seite, welches die musikalische Fassung überhaupt bewirkte, ließ nun auch in dieser Scene das menschliche Gefühl zur Geltung kommen und

48) Da Basilio und Don Curzio, sowie Bartolo und Antonio von je einem Sänger gegeben wurden, erklärt es sich daß in der Partitur zwar alle vier Personen genannt, aber nur zwei musikalische Partien geschrieben sind; es traten also Statisten im entsprechenden Costum auf. In den Klavierauszügen sind die Personen hier zum Theil aufs unsinnigste angegeben.

derselben wesentlich das Gepräge des Gemüthlichen geben; sie würde rührend sein, wenn nicht die Verhältnisse, aus welchen sie hervorgeht, so eigenthümlicher Art wären. Die Eltern geben sich wie der Sohn dem Gefühl herzlicher Freude und Zärtlichkeit aufrichtig und unbefangen hin[49], als Susanne herbeieilt um Figaro loszukaufen; die Heftigkeit, mit welcher sie bei diesem unerwarteten Anblick ihren Zorn über Figaros vermeintliche Untreue ausläßt, ist ganz ernsthaft gemeint und nothwendig, um zu zeigen wie sehr ihr Herz dabei betheiligt ist. Als sie nun unter Liebkosungen derer, die sie für ihre Gegner halten muß, die Wahrheit erfährt[50], die der Ueberraschten so unglaublich vorkommt, daß sie Jedem die Bestätigung abfrägt, da nimmt die Situation allerdings etwas Komisches an, das aber lediglich in der plötzlichen und ganz unerwarteten Verrückung aller Verhältnisse liegt, nicht in der Empfindung der Betheiligten, die nur ihrer Sache gewiß sein wollen um sich der innigsten Freude hinzugeben. Und nun quillt die tieffste Befriedigung des Herzens über die Fülle seines Glücks, nicht im lauten Jubel

49) Der italiänische Text ist einfach und verständig.

Marc.	Riconosci in questo amplesso una madre, amato figlio!
Fig.	Padre mio, fate lo stesso, non mi fate più arrossir.
Bart.	Resistenza la coscienza far non lascia al tuo desir.

Statt dessen läßt Knigge Bartolo sagen:

Lange sprach zu deinem Vortheil
eine inn're Stimme schon

was in seinem Munde lächerlicher Unsinn ist.

50) Ein hübscher Zug ist es daß die herzliche Melodie, mit der Marcelline den Sohn begrüßt, ins Orchester verlegt ist, während sie sich Susanne gegenüber als seine Mutter bekennt.

der Begeisterung, sondern mit der stillen Innigkeit eines dankerfüllten Gemüths, wie in einem klaren silberhellen Strom mit bezaubernder Anmuth hervor, daß die Gruppe der Glücklichen, die sich in Liebe gefunden haben, wie von einem milden Lichte verklärt erscheint[51]. Aber die Glücklichen sind nicht allein und der Contrast der beiden noch gegenwärtigen Personen, sowie er dieses Familiengemälde um so deutlicher hervortreten läßt, bringt auch ein Temperament hervor, welches den Charakter einer rührenden Idylle aufhebt, die hier nicht am Ort wäre. Die eine Person ist der Graf, der seine Pläne scheitern sieht und mit Mühe Zorn und Schmerz soweit zurückhält, daß er sich nicht verräth und bloßstellt. Die andere ist der einfältige, stotternde Richter Don Curzio, der als ein Werkzeug des Grafen seine Sentenz gesprochen hat und nun mit Staunen sieht was um ihn vorgeht; unfähig eines andern Gedankens als daß aus der Hochzeit nun nichts werden kann, spricht er bald diesem bald jenem nach, hält sich dabei hauptsächlich an seinen Herrn und Meister und weiß zuletzt nichts Besseres zu thun als mit diesem einzustimmen. Dieser merkwürdige musikalische Effect, wenn der Tenor in der höhern Octave mit dem Baß des Grafen geht, macht den Eindruck der schneidendsten Ironie, indem dieser dumme Mensch, der nichts von dem empfindet was den Grafen im Innersten aufregt, während er ihn anstarrt unwillkührlich ihm nachbetet. So dient er, wie im Terzett

51) Von wahrhaft ergreifender Wirkung ist es daß die ganze schöne Stelle sotto voce vorgetragen wird, was Mozart überhaupt nicht bloß als musikalisches Effectmittel sondern mit tiefer psychologischer Wahrheit anwendet. — Anfangs hatte er die reizende Melodie der Susanne (S. 332 f.) auch dem Fagott und der Flöte gegeben, dann aber beide Instrumente (die Flöte ist in der gedruckten Partitur geblieben) ausgestrichen um die Singstimme frei walten zu lassen. Ueberhaupt ist die Instrumentation im Sextett sehr mäßig gehalten.

des ersten Acts Basilio, obgleich in ganz anderer Weise, dazu dem Ausdruck der Gemüthsbewegung der übrigen Personen ein komisches Element beizumischen, das den Grundton des Ganzen nicht beeinträchtigt, sondern nur modificirt. Diese Gestalt aber gehört wiederum ganz Mozart an, und wie er eine so durchaus komische Figur so in die wesentlich rührende Situation hineinstellt, daß sie ihre volle Wirkung thut ohne die Wahrheit im Ausdruck der herzlichen Empfindung zu stören, vielmehr durch sie erst die rechte Gesammtwirkung erzielt wird, das ist ein neuer Beweis für Mozarts unendlich tiefe Auffassungs- und Darstellungskraft des Dramatischen.

Kelly, der diese wie er sagt hervorragende Partie gern neben der des Basilio übernahm, erzählt (Remin. I p. 260 ff.) daß Mozart ihn gebeten habe während des Singens nicht zu stottern um den Eindruck der Musik nicht zu stören. Er habe ihm entgegnet, daß es unnatürlich sei wenn ein Stotterer plötzlich ohne Anstoß singe und daß er seine Partie so auszuführen denke daß die Musik in keiner Weise beeinträchtigt werden solle; er habe endlich erklärt daß er lieber die Rolle abgeben wolle, wenn er sie nicht nach seinem Willen spielen könne. Darauf habe Mozart denn auch nachgegeben, und der Erfolg sei glänzend gewesen, das ganze Publicum, Mozart selbst habe unendlich gelacht, der Kaiser Bravo! gerufen und das Sextett habe wiederholt werden müssen. Nach der Vorstellung sei Mozart zu ihm auf die Bühne gekommen, habe ihm beide Hände geschüttelt und gesagt: „Bravo, junger Mann, Sie haben mich zum Dank verpflichtet, und ich gestehe, daß Sie Recht hatten und ich Unrecht.“ Das war gewiß liebenswürdig von Mozart, aber ohne Zweifel war seine erste Ansicht richtig. Einem Meister in der Mimik mochte ein solches Kunststück gelingen, aber Don Curzio

darf auf keinen Fall im Sextett durch karikirte Komik zur Hauptperson gemacht werden[52].

Das Sextett ist namentlich geeignet uns über die Weise in welcher Mozart seine Darstellungsmittel anwendete manchen Aufschluß zu geben. Vor allem tritt uns hier seine Kunst die einzelnen Elemente zu gruppiren und dadurch ein in jedem Moment klares übersichtliches Ganze herzustellen glänzend entgegen. Das Verständniß und die Wirkung der Musik beruht wesentlich, wie dies von der Architektur gilt, auf der Eurhythmie der Verhältnisse; ist auch ein eigentlicher strenger Parallelismus der einzelnen Glieder nur unter gewissen Verhältnissen anwendbar, so muß die Symmetrie derselben doch dem Gefühl des Hörers stets gegenwärtig sein. Dies gilt wie von der Bildung der einzelnen Perioden so auch von der Composition eines größeren Ganzen; je reicher die Mittel sind, je complicirter die Aufgabe ihrem Inhalte nach ist, um so wichtiger wird ein fest umrissener Grundplan, der für die Freiheit der lebendigsten Durchbildung des Einzelnen erst die rechte Sicherheit bietet. Bei einer dramatischen Aufgabe muß natürlich die Charakteristik der Situation in gleicher Weise maaßgebend für diese Gliederung sein als das Gesetz der musikalischen Formgebung. Den Einigungspunkt dieser verschiedenen Potenzen mit sicherem Gefühl zu finden und von diesem Mittelpunkt aus das Ganze fest und klar zu organisiren ist eine von Mozarts bedeutendsten künstlerischen Eigenschaften. In unserm Sextett bilden zunächst Marcelline,

52) Dagegen kommt es wohl vor daß man diese Person als einen musikalischen Pleonasmus ganz streicht. Wenn man doch wenigstens, wo man keinen eignen Sänger daran wenden will, Basilio bei dieser Scene gegenwärtig sein ließe und ihm diese Partie übertrüge. Versteht er Ironie und Malice in seinen Vortrag zu legen, so wird dieselbe freilich eine ndere Färbung erhalten, aber sie wäre auf diese Weise doch zu halten.

Bartolo und Figaro eine natürliche Gruppe, sie kündigen sich gleich als musikalisch zusammengehörig an und bleiben meistens zusammen, wobei wiederum der Sache angemessen Marcelline und Bartolo einander genauer entsprechen, während Figaro das verbindende Glied dieser kleinen Gruppe bildet. Ihnen gegenüber stehen der Graf und Don Curzio, die wiederum zusammenhalten, aber mit größerer Freiheit in der Bewegung des Einzelnen. Mit Susanne tritt ein neues Element ein; da sie anfangs Figaro feindlich entgegentritt, so gesellt sie sich in der musikalischen Gestaltung dem Grafen zu: es stehen jetzt zwei scharf charakterisirte Gruppen von je drei Personen einander gegenüber, deren jede in sich wieder bestimmte Gliederung und lebendige Bewegung hat. Die darauf erfolgende Aufklärung löst das Ensemble zunächst in ein Einzelgespräch auf, nach derselben ist die Situation verändert. Susanne ist jetzt zu Figaro, Marcelline und Bartolo getreten, diese bilden nun eine Gruppe, deren Hauptperson zwar Susanne ist, doch ohne daß die anderen ihre Selbständigkeit aufgeben. Dieser concentrirten Hauptmacht gegenüber gewinnt der Ausdruck der unzufriedenen Minorität an Schärfe und Energie, der sich schließlich zum Unisono steigert. Diese Andeutungen werden genügen um zu zeigen, mit welcher architektonischen Festigkeit ein Tonstück aufgebauet ist, das den Hörer zunächst nur die völlige Freiheit einer lebendigen dramatischen Bewegung wahrnehmen läßt. Es verhält sich nicht anders in den andern Ensemblesätzen, und namentlich in den lang ausgedehnten Finales beruht das klare Verständniß, die Leichtigkeit mit welcher man überall folgt, die Steigerung des Interesses wesentlich auf dieser strengen Gesetzmäßigkeit der Composition, welche die einzelnen Glieder im richtigen Verhältniß zu einander und zum

Ganzen hält, ohne die Freiheit das für jeden Moment Passende auszudrücken irgend zu beschränken. Auch in den Duetts und Arien ist dieselbe Sicherheit der festen Umrisse, verbunden mit gleicher Beweglichkeit in der Detailausführung, um so leichter zu erkennen, je einfacher und knapper die Form ist.

Das vorherrschend dramatische Element auch in der musikalischen Gestaltung hat im Allgemeinen die Anwendung einfacher Formen und eine gewisse Beschränkung in der Ausführung bedingt. Nur ausnahmsweise ist in den Arien die hergebrachte Form in zwei ausgeführten Sätzen angewendet, meistens ist die Cavatinen- oder Rondoform zu Grunde gelegt und mit aller Freiheit aber in der Regel nach knappem Zuschnitt behandelt, auch die Mehrzahl der Duetts ist in ähnlicher Weise angelegt. Mozart hat sie deshalb auch gewöhnlich Duettino, Arietta überschrieben. Aber weder die engen Raumverhältnisse noch das lebendigste dramatische Interesse haben ihm je einen Vorwand gegeben, auf eine fest gegliederte, abgerundete Form zu verzichten; es ist vielmehr im höchsten Grade zu bewundern, wie er immer den Punkt zu treffen weiß, von wo aus ein Ganzes sich organisirt. Namentlich tritt dies in den einzelnen Sätzen der Finales hervor, deren jeder im vollständigen Verlauf eine naturgemäße Steigerung erfährt, welche zu einem beruhigenden Abschluß führt, der aber zugleich auf das neu eintretende Element vorbereitet und den Contrast um so wirksamer macht.

Was von den musikalischen Formen im Allgemeinen gilt findet natürlich auch Anwendung auf die Behandlung des Einzelnen, zunächst der Singstimmen. Die dramatische Charakteristik erfordert die vollkommenste Freiheit jeglicher Mittel; breit ausgesponnene Cantilenen, kürzere melodiöse Phrasen, scharf ausgeprägte Motive, die erst in der Verarbeitung ihre

volle Geltung erlangen, vorwiegend declamatorischer Vortrag, der sich bis zum leichten Gesprächston herabstimmt — alles kommt an seinem Platz zur Verwendung, oft in raschem Wechsel und in bunter Mischung. Die Hauptsache ist auch hier wieder, daß nicht allein das rechte Mittel da angewendet wird, wo es die rechte Wirkung macht, sondern daß alle zu einander ins gehörige Verhältniß gesetzt werden, daß eins das andere nicht störe sondern hebe, und vor allem daß sie zu einer Totalwirkung zusammengreifen, daß ein einheitliches Ganzes von bestimmtem Charakter und übereinstimmender Färbung herauskommt. Je complicirter die Aufgabe ist, um so schwieriger wird sie, und die Feinheit im Gebrauch der Gesangsmittel wie die Harmonie der Wirkung tritt daher in den großen Ensemblesätzen am bewundernswürdigsten hervor; allein wer darauf Acht geben will, wird sich an derselben vollendeten Kunst auch im kleinsten Gesangstück erfreuen; man betrachte nach dieser Richtung hin, um nur dies anzuführen, das Sextett und das zweite Duett, welche beide so sehr verschieden und doch durch Feinheit des Details und schlagende Wirkung in ihrer Art gleich ausgezeichnet sind. Im Allgemeinen aber tritt als die natürliche Wirkung des consequenten Verfolgens jener beiden Gesichtspunkte die große Einfachheit in der Behandlung der Singstimmen sehr bemerkenswerth hervor.

Der Gesang ist hier lediglich das Mittel um die innere Empfindung auszudrücken; und nicht nur der Wahrheit wird die größte Einfachheit am besten dienen, sie ist ebenfalls durch die vielseitige Combination verschiedenartiger Motive geboten, welche einfache Grundelemente voraussetzt um zu klarem Verständniß zu gelangen. Diese Einfachheit aber ist keine abstracte, weder zur nichts bedeutenden Charakterlosigkeit verflacht, noch auf jeden Reiz und Schmuck verzichtende,

es ist die Einfachheit einer tiefen und edlen Natur, die sich unbefangen giebt wie sie ist. Aber alle Virtuosität, welche die Kunst des Singens als solche geltend machen will, ist ausgeschlossen [53].

Ein wesentliches Mittel sowohl die Charakteristik schärfer auszuführen als dem Colorit Haltung zu geben fand Mozart im Orchester. Nach dem was über seine Meisterschaft in der Behandlung der Instrumente schon wiederholt bemerkt wurde, ist es überflüssig noch besonders darauf hinzuweisen, daß ihm alle Mittel, welche die reichste und mannigfachste Mischung der Klangfarben eines vollen Orchesters für charakteristischen Ausdruck und Reiz des Wohllauts darbietet, völlig zu Gebote standen und daß er davon den freiesten Gebrauch macht. Auf die Zeitgenossen machte auch hier die glänzende und feine Benutzung der Blasinstrumente einen außerordentlichen Eindruck und in der That etwas dem leichten zarten Gewebe der Blasinstrumente bei Cherubins Romanze (II, 2) Aehnliches hatte man so wenig gehört, als den weichen schmelzenden Klang in der Arie desselben (I, 6). Heutzutage würde man freilich eher das feine Maaßhalten in der Verwendung der Blasinstrumente [54], und die meisterhafte Behandlung der Saiten-

53) Es ist charakteristisch daß die Coloratur am Schluß der Arie des Grafen (III, 2) nicht ursprünglich von Mozart geschrieben war, sondern erst später, offenbar auf den Wunsch des Sängers hinzugefügt ist (III S. 446). Auch die bravurmäßige Arie der Gräfin in F-dur ist wie wir sahen erst später einer Sängerin zu Gefallen eingelegt.

54) Daß Posaunen nie, Trompeten und Pauken außer der Ouverture, dem Marsch mit Chor (III, 7) und den Schlußsätzen der Finales nur in drei Arien — des Bartolo (I, 4), Figaro (I, 9) und des Grafen (III, 2) — wo sie durchaus charakteristisch wirken, angewendet sind, will nicht viel sagen; die echte Sparsamkeit zeigt sich nicht im bloßen Verzichten auf gewisse Mittel, sondern in der Weise wie man die, welche zur Hand sind, zu Rathe hält.

instrumente bewundern, welche durchweg den Grundton des Orchesters bilden und dabei eine aus der selbständigen Bewegung der einzelnen Instrumente hervorgehende stets frische und lebendige Vielseitigkeit entwickeln; vor allem aber die tüchtige Gesundheit der Klangwirkung im Allgemeinen, welche im Kräftigen wie im Zarten gleich wohllautend bleibt, die Einheit in der Gesammthaltung, welche nicht durch stets wechselnde Combinationen zu blenden und weder durch massenhaftes Verschwenden noch raffinirtes Aufsparen der Mittel einzelne glänzende Effecte zu erreichen strebt, sondern alles mit Einsicht und Maaß zusammenhält, und indem sie auf die einfachste Weise am rechten Ort das Rechte zu thun weiß nie um die nöthige Steigerung verlegen ist. Die oben berührte Einfachheit in der Behandlung der Singstimmen bedingt von selbst eine entsprechende Einfachheit der Instrumentalpartien, was sich am deutlichsten da zeigt, wo sie obligat auftreten. Vergleicht man in dieser Beziehung Idomeneo und die Entführung, so fällt der Unterschied sehr in die Augen; und wenn schon in der Entführung im Verhältniß zu Idomeneo das Orchester überhaupt leichter, durchsichtiger behandelt ist, so wird auch nach dieser Seite hin im Figaro eine größere Sicherheit offenbar.

Aber die Stellung welche hier dem Orchester in der gesammten musikalischen Gestaltung gegeben ist darf man nicht bloß als einen Fortschritt gegen frühere Opern ansehen, sie ist eine wesentlich neue Leistung[55]. Hier zuerst tritt in der Oper das Orchester nicht nur als ein integrirender Theil des Ganzen auf, sondern als ein gleichberechtigter, der mit allen seinen Kräften, in Gemäßheit der Bedingungen seiner künstlerischen Existenz und Wirksamkeit durchaus selbständig für die musikalisch-dramatische Darstellung thätig ist. Diese Aufgabe konnte erst gestellt werden, nachdem für die Instrumentalmusik
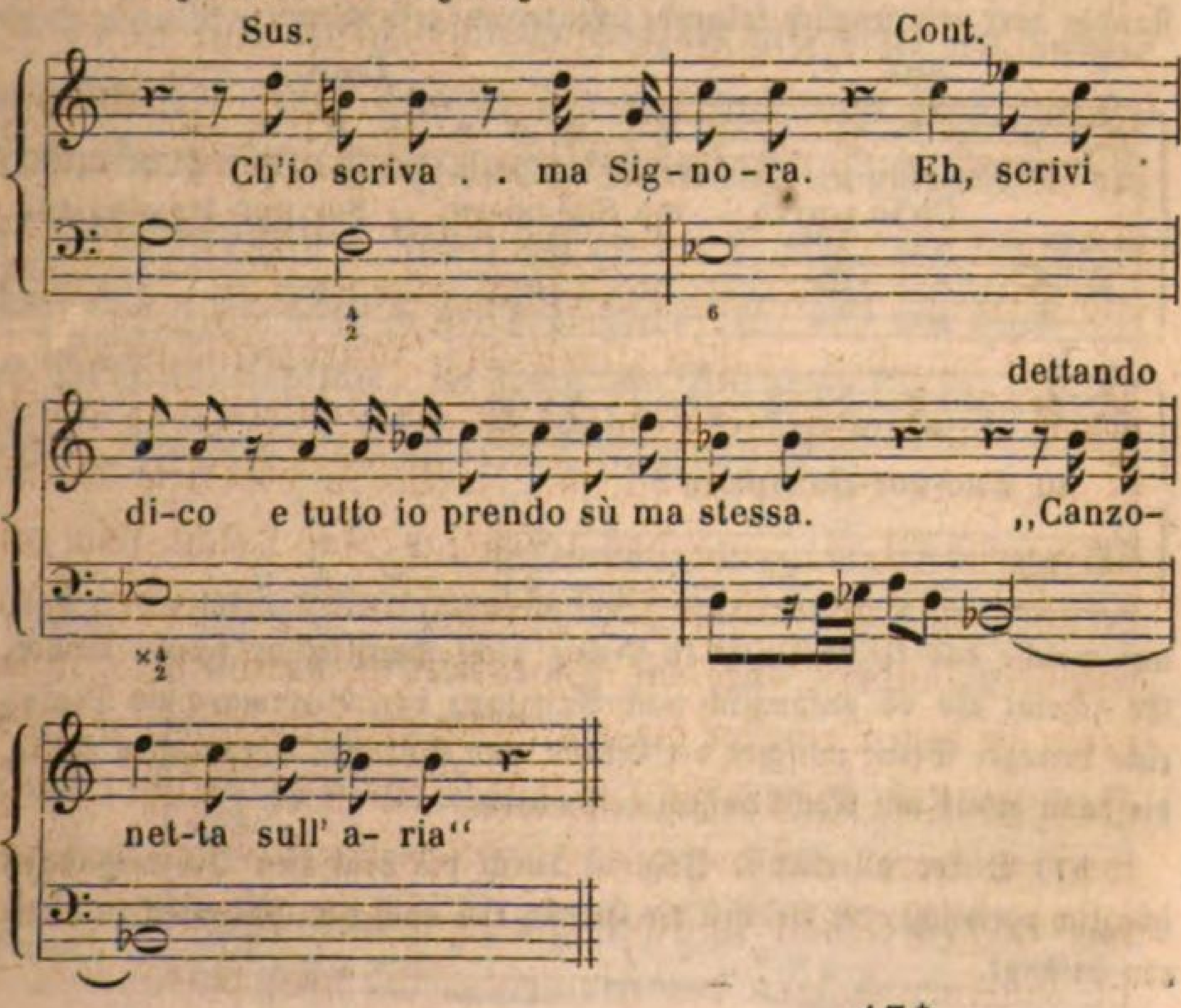
55) Vgl. Koßmaly zu Oulibicheff, Mozarts Opern S. 368.

eine Ausdrucksfähigkeit, für das Orchester eine Durchbildung gewonnen war, wie Haydn und Mozart sie demselben gegeben hatten. In dieser seiner Selbständigkeit stellt es sich weder über noch gegen die Singstimmen, beide gehören nothwendig zusammen, eins ist in keinem Moment ohne das andere gedacht; beiden ist ein gemeinsames Ziel gesteckt, die lebendige, ins Einzelnste durchgebildete, charakteristische Wiedergabe der dramatischen Situation durch die musikalische Darstellung. Dieses wollen sie gemeinsam erreichen, jede Kraft ihrer individuellen Natur gemäß; die wahrhafte Verschmelzung beider zu einer, in dieser Einheit erst vollkommen wirksamen Kraft ist durch das richtige Verhältniß bedingt, welches jeder einzelnen die größte Wirksamkeit möglich macht. Nur in diesem Sinne kann von einer Unterordnung die Rede sein, welche immer nur eine momentane, durch die Rücksicht auf die individuelle Natur der Mittel im Verhältniß zu einem bestimmten zu erreichenden Zweck gebotene sein kann. So gefaßt dient das Orchester nicht mehr den Singstimmen zur Begleitung, sondern es ist ein selbständiges mit ihnen zusammenwirkendes Darstellungsmittel. Und so tritt uns das Orchester im Figaro durchaus entgegen.

In manchen Sätzen theilt die Instrumentalpartie mit den Singstimmen die Aufgabe in einer Weise daß sie den Vorrang zu behaupten scheint, z. B. in der Arie der Ankleidescene (II, 3), wo das lebendige, im Detail fein ausgeführte und anmuthige Orchesterspiel nicht allein den Faden festhält, sondern auch die Charakteristik durchführt; in anderen ist dem Orchester die Durchführung eines oder mehrerer Hauptmotive übertragen, wodurch die feste Grundlage gewonnen wird auf der die Singstimmen sich frei bewegen, wie in dem Duett zwischen Susanne und Cherubin (II, 5), in einzelnen Sätzen der Finales z. B. dem Andante $^6/_8$ im

ersten (S. 241 ff.), dem ersten des zweiten Finale; und es wird wenig Nummern geben, wo nicht vorübergehend das Orchester die eine oder andere Function übernimmt, um die Charakteristik näher auszuführen, wie in Basilios Erzählung von der Eselshaut (IV, 3) und in Figaros Arie (I, 9), wo das Orchester die Schilderung des militärischen Lebens auf seine Weise ausdrückt. Artiger ist in diesem Sinn das Orchester wohl nie verwendet worden als in dem sogenannten Schreibeduett (III, 5). Zum Schluß des Recitativs[56] dictirt die Gräfin die Ueberschrift: canzonetta sull' aria, und sowie Susanne anfängt zu schreiben, beginnen Oboe und Fagott das Ritornell und führen von da an die Rolle durch zu erzählen was Susanne schreibt, während sie schweigen, so oft
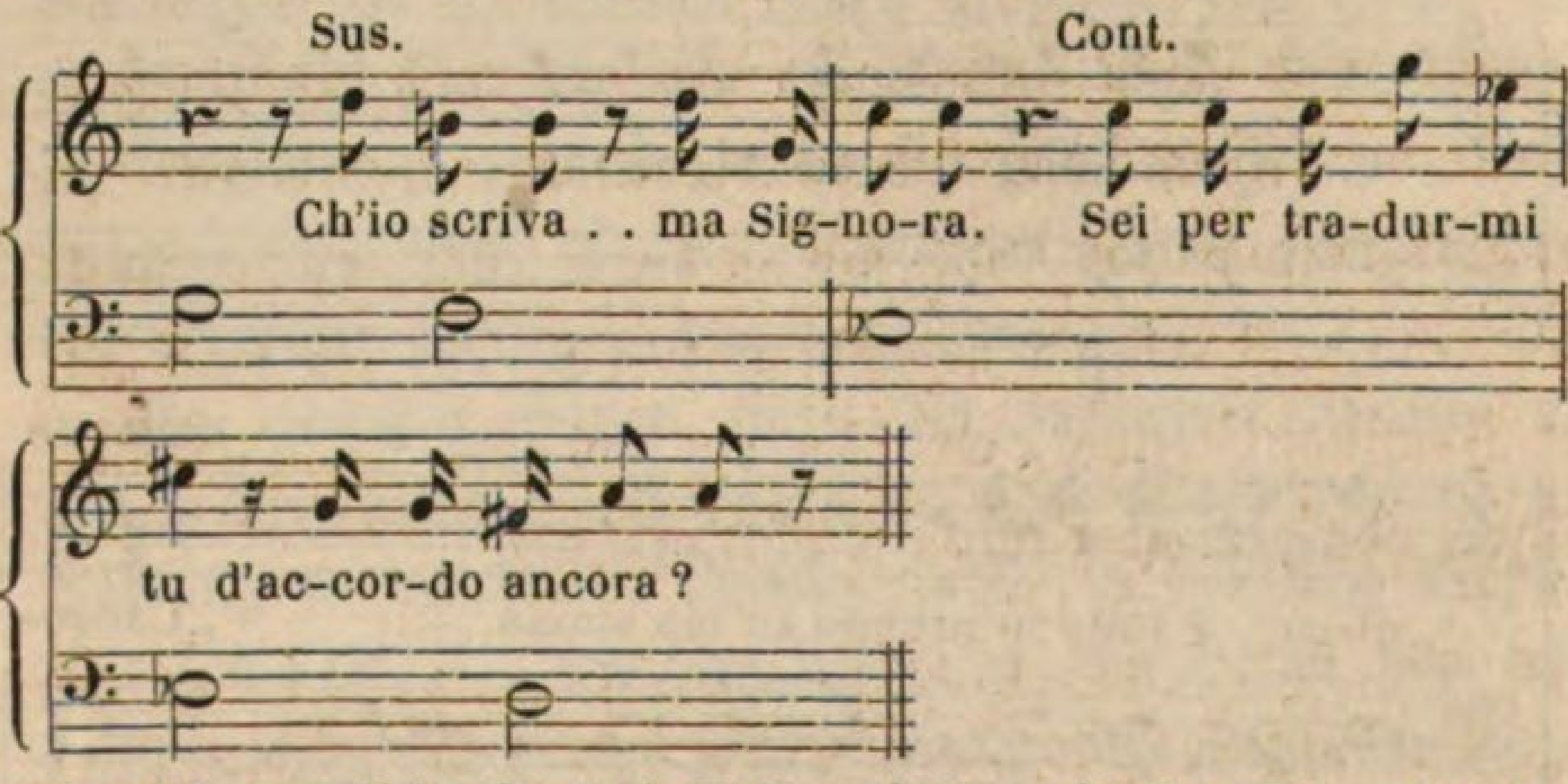
56) Hier hat sich noch die Spur einer Redactionsänderung erhalten. Anstatt der jetzigen Schlußtakte des Recitativs, welche von fremder Hand in die Originalpartitur eingetragen sind



die Gräfin dictirt[57]. Allein diese und viele ähnliche Züge, wie fein und bedeutend sie sein mögen, machen nicht den eigentlichen Charakter aus, Einzelnheiten der Art waren früher und von Anderen mit Glück versucht. Das Wesentliche besteht darin daß durch die Oper hindurch, fast unausgesetzt das Orchester seinen eigenen Weg verfolgt, auf eigene Hand möchte man sagen mitspielt, so daß meistentheils die Instrumentalpartie auch ohne die Singstimme ein vollständiges, befriedigendes Ganze ausmacht. Und zwar beruht dies nicht darauf daß die Motive der Singstimmen auch dem Orchester gegeben sind, was natürlich häufig der Fall ist, sondern darauf daß dasselbe theils dieselben Motive mit den Singstimmen, aber in eigenthümlicher Weise behandelt, wodurch ein fortwährender Wechsel, eine beständige Kreuzung dieser Darstellungsmittel hervorgebracht wird, theils aber

---

standen dort ursprünglich folgende, später ausgestrichene
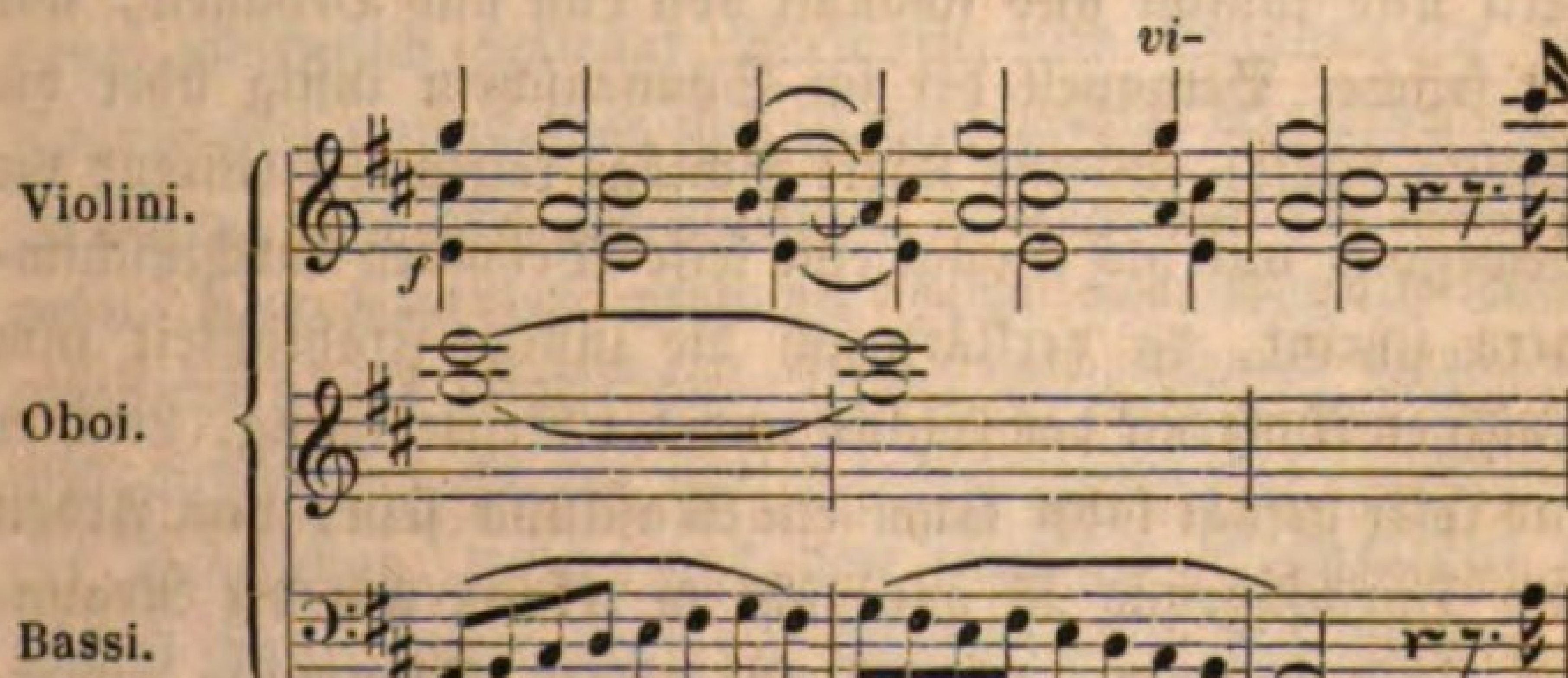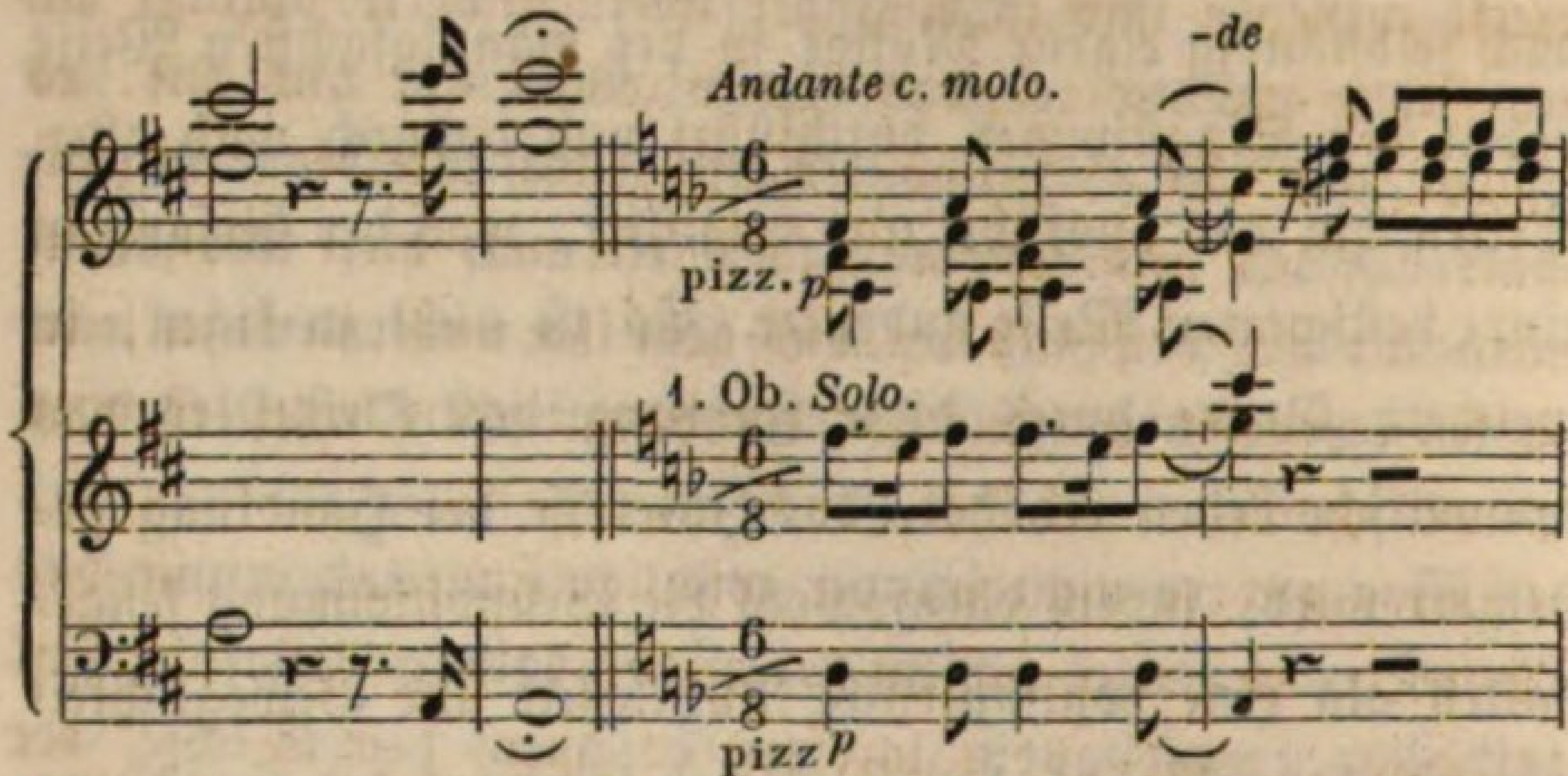


auf welche das kleine Duett in B-dur nicht unmittelbar folgen konnte. Es scheint als ob anfänglich nach Anleitung von Beaumarchais Dialog eine bewegte Scene zwischen der Gräfin und Susanne vorangehen sollte, die dann gewiß mit Recht aufgegeben wurde.

57) Dieser allerliebste Zug ist durch die deutschen Uebersetzungen gänzlich verwischt, in welchen die Gräfin erst nach dem Ritornell zu dictiren anfängt.

auch selbständig eigene Motive in der mannigfachsten Weise neben den Singstimmen durchführt und dadurch nach allen Seiten hin das ausführt und detaillirt, was der Gesang in einer bestimmten Weise andeutet. Es ist nicht zu sagen, in welchem Grade durch diese Führung des Orchesters das dramatische Leben erhöhet, das Interesse der Handlung gesteigert wird, indem ebensowohl die Grundstimmung festgehalten als eine continuirliche Rührigkeit und Beweglichkeit von da ausgeht, die den sinnlichen Eindruck der Handlung um vieles verstärkt.

Was in dieser Beziehung die Instrumentalmusik zu leisten fähig ist beweist am schlagendsten die Ouverture, bei welcher Mozart der von Beaumarchais gewählte Nebentitel La folle journée vorgeschwebt zu haben scheint. Charakteristisch ist gleich eine Aenderung, welche Mozart mit derselben vorgenommen hat. Von Anfang her war das rasch hinströmende Presto von einem langsameren Mittelsatz unterbrochen. In der Originalpartitur findet sich an der Stelle, wo der Rückgang ins erste Thema gemacht wird (S. 13) ein Halt auf der Dominantseptime, welchem ein Andante $^6/_8$ in D-moll folgte, von dem aber nur ein Takt erhalten ist





Das Blatt, auf welchem der Verlauf desselben und der Uebergang ins Presto skizzirt war, ist ausgerissen und die durch *vi-de* eingeschlossene Stelle durchstrichen. Man sieht daß Mozart, als er die in gewohnter Weise in den Hauptstimmen skizzirte Ouverture instrumentirte, anderen Sinnes wurde. Vielleicht hat ihm der nach Art eines zarten Siciliano beginnende Mittelsatz nicht gefallen, jedenfalls hat er es für die Einleitung zu seiner Oper passender gefunden den Ausdruck der heitersten Rührigkeit durch nichts Fremdartiges zu stören. Und was für ein fröhliches lebendiges Treiben herrscht auch in diesem Satz von dem ersten neugierigen Murmeln der Geigen bis zur jubelnden Schlußfanfare! Eine schöne, muntere Melodie treibt die andere vor sich hin, das perlt und rauscht und schäumt von Lust und Behagen, wie ein frischer Bergquell der im Sonnenschein lustig über die Steine hüpft; einzelne starke Schläge reizen elektrisirend die Bewegung und als einmal eine leise Wehmuth durchzuschimmern scheint, da verklärt sich die lustige Fröhlichkeit zum innigsten Ausdruck des Glücks und der Befriedigung. Leichter und loser gefügt kann kaum ein Musikstück sein, von Arbeit und Durchführung ist gar nicht zu reden; wie die Regungen einer heiteren, poetisch angeregten Stimmung unver-

merkt entstehen und in einander übergehen, so schlingt sich ein Motiv ins andere, das Ganze wächst vor uns auf: es ist da; und wie eine schöne Natur durch ihre bloße Gegenwart beglückt und erfreuet, so wirkt auch diese Musik unmittelbar auf den Zuhörer und hebt ihn unvermerkt zu jener lichten olympischen Heiterkeit der homerischen leicht lebenden Götter empor.

Eine andere nicht minder wichtige Function erfüllt das Orchester, indem es sich an der psychologischen Charakteristik betheiligt, nicht allein insofern es durch den Wechsel der Klangfarben und andere ähnliche Mittel einzelne Züge hervorhebt und dadurch Licht und Schatten und Colorit hervorbringt, wie der Gesang allein es nicht vermag, sondern durch positives Eingreifen. Keine Empfindung ist so einfach daß sie durch einen bestimmt gefaßten Ausdruck auf einmal erschöpfend dargestellt werden könnte; während nun der Singstimme die wesentlichen Hauptzüge zugewiesen werden, übernimmt es das Orchester die zarten Nebenregungen des Gemüths auszudrücken, ja die streitenden Widersprüche im Innern der Seele, aus welchen die Empfindungen sich entwickeln, bloßzulegen, wie es von allen Künsten allein die Musik vermag. Durch diese Ausführung erhält die psychologische Charakteristik eine so tief begründete Wahrheit, einen so vielseitigen Reichthum des individuellen Lebens, daß sie ganz wesentlich beiträgt Personen und Situationen den Zauber des unmittelbar und unwiderstehlich Ergreifenden zu verleihen, auf dem die eigentlich dramatische Wirkung beruht. Den Eindruck empfindet Jeder der Mozarts Musik empfindet; wer demselben in seinen Einzelnheiten nachgehen will, der wird nicht nur über den Reichthum und die Feinheit der Detailzüge, welche aus dem innersten Seelenleben geschöpft sind, sowie über die Meisterschaft mit welcher die

Mittel der Instrumentation zu ihrer Darstellung verwandt sind erstaunen, sondern ebensosehr über das richtige Maaßhalten, über den sicheren Takt in der Behandlung dieser Feinheiten, ohne welche wie in einem Portrait die Wahrheit unlebendig bleibt, während sie unpassend hervorgehoben zur Unwahrheit und Karikatur führen. Ueberhaupt hat sich Mozart durch die Herrschaft über das Orchester und durch die genaue Kenntniß der Wirkungen, welche er dadurch hervorbringen konnte, nie verleiten lassen dasselbe ungebührlich hervorzuheben; so wenig er materiell die Singstimmen dadurch beeinträchtigt, so wenig giebt er durch geistiges Interesse demselben das Uebergewicht. Er hat stets im Auge behalten, daß alle Factoren eines Kunstwerks in jedem Moment zusammenwirken müssen, jedes nach seiner Art und dem Zweck gemäß, wenn ein Ganzes entstehen soll. Daß die Zeitgenossen diese Leistung nicht durchaus richtig würdigten, daß die für sie neue und überraschende Wirkung des Orchesters ihr Urtheil gefangen nahm kann nicht Wunder nehmen[58], so wenig als daß die Nachahmer sich zunächst an die materiellen Effecte und nicht an die geistige Bedeutung der gesteigerten Instrumentirung hielten.

58) Die Aeußerung Kaiser Josephs ist schon S. 192 erwähnt. Carpani sagt (Le Haydine p. 49): Legare il canto collo strumentale in modo che udir non puossi una sol voce espressa come sembra aver fatto tal volta qual rarissimo ingegno di Mozart è non lodevole cosa; und bestimmter an einer anderen Stelle (p. 35): quello abuso di porre negli accompagnamenti cantilene troppo diverse e distinte dalla cantilena principale della parte cantante finirà col guastare totalmente la musica in Europa. Gretrys in jeder Beziehung schiefes Urtheil, das er auf eine Frage Napoleons ausgesprochen haben soll: Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre; au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre, ist von Fétis Biogr. univ. IV p. 414 richtig gewürdigt.

Es ist kaum nöthig darauf hinzuweisen daß die Freiheit mit welcher die Singstimmen mit einander, das Orchester für sich und beide zu einem Ganzen vereinigt verwandt werden um in den Formen eines musikalischen Kunstwerks der dramatischen Charakteristik lebendigen Ausdruck zu geben, der höchste Gewinn künstlerischer Einsicht und Meisterschaft ist. Die vollkommene Selbständigkeit, mit welcher jedes Element an seiner Stelle wie bewußt zum Ganzen mitwirkt, setzt nicht bloß die feinste Empfindung und Beobachtung des wahren Ausdrucks, sondern eine völlige Freiheit in der Anwendung aller musikalischen Formen voraus; diese echte Polyphonie, aus welcher alles wahre Leben hervorgeht, ist begründet auf contrapunktische Studien, deren reife Früchte uns überall geboten werden, so selten auch die strengen Formen der contrapunktischen Schreibweise uns unmittelbar entgegentreten.

Bisher ist Mozarts Musik von uns wesentlich aus dem Gesichtspunkt betrachtet worden, wie sie mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln und aus den inneren Bedingungen musikalischer Formgebung heraus die Empfindungen und Gefühle der handelnden Personen in lebendiger Wahrheit, der Individualität der Personen und Situationen gemäß charakteristisch auszudrücken mit Erfolg bestrebt ist[59]. Damit

59) Dies ist freilich auch gelegentlich geläugnet worden. In der Uebersetzung von Gretrys Versuchen (S. 189) sagt K. Spazier, ein Freund Reichardts und Bewunderer der aus dessen Kreis hervorgegangenen Versuche, in eigenthümlicher Weise Glucks Grundsätze über dramatische Musik weiter auszubilden, übrigens keineswegs ein Gegner Mozarts, den er vielmehr für ein größeres musikalisches Genie als Gluck (S. 94), für einen großen Instrumentalcomponisten (S. 184) erklärt: „Abgerechnet daß unser Mozart überhaupt nicht viel höhere Cultur und geläuterten Geschmack genug hatte, um schlechte Verse für sein wahrhaft musikalisches Genie zu verschmähen und die Weihe guter Gedichte mit ganzer Seele zu empfinden,

ist allerdings die Grundlage jeder dramatischen Darstellung gewonnen, allein es kommt hier noch ein anderes wesentliches Moment in Betracht. Es genügt nicht Leidenschaft und Empfindung wahr, individuell charakteristisch auszudrücken, es muß der allgemeine Ton gefunden werden, welcher für jede einzelne Aeußerung das richtige Maaß und Verhältniß bestimmt, und dieser ist hier durch die komische Behandlung des Stoffes gegeben. Eben diese aber bietet der musikalischen Darstellung ungewöhnliche Schwierigkeiten, weil ihr ursprüngliches Interesse das der Satire und Ironie als unmusikalisch beseitigt, das Element der Intrigue aber, welches als Haupthebel des komischen Effects zurückbleibt, an sich ebenfalls wenig musikalisch ist. Die handelnden Personen sind ihrer Grundanlage nach, wie wir sahen, nicht

---

so ist zuverlässig gewiß, daß der Zwang der Poesie überhaupt sein reiches üppiges Genie genirt habe, und daß aus dem Widerstreben seines Hanges zu freien genialen Ausflügen mit den Fesseln der Gedichte sich die Anomalie in seinen dramatischen Compositionen und das oft sehr mittelmäßige Verhältniß einer schön und reich concertirenden Musik mit dem Sinn und Bau der Verse sich größtentheils sehr gut erklären lasse. Die Oper Figaro z. B. insonderheit das unaussprechlich reiche und herrliche Finale des zweiten Akts muß man größtentheils aus dem Gesichtspunkt der Concertmusik betrachten wenn man es mit dem Sinne derselben recht reimen will." Rich. Wagner dagegen — der von Gluck sagt, er gebe sich Mühe in der Musik richtig und verständlich zu sprechen, während Mozart seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen könne (Oper u. Drama I S. 132 f.) — behauptet das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik habe Mozart in der Oper geleistet und hier „das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflectirten Verfahren habe der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicheren Maaße aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger" (a. a. O. S. 53 f.).

eigentlich komisch und die musikalische Charakteristik hat dadurch daß sie das Element der Empfindung zum maaßgebenden gemacht das komische keineswegs begünstigt; auch die Situationen sind großentheils von der Art daß sie die Empfindungen und Interessen der handelnden Personen in sehr ernsthafter Weise erregen. Auf der anderen Seite aber sind weder Charaktere noch Handlungen so geartet daß sie ein wahrhaft tragisches Interesse in Anspruch nehmen, daß in der Handlung ein wirkliches Pathos sich entwickeln könnte; der Versuch, die musikalische Darstellung dieser Sphäre zu nähern, wäre daher ein entschieden verfehlter. So blieb also dem Componisten nur übrig theils die einzelnen komischen Züge des ununterbrochenen Intriguenspiels, welche sich musikalisch wiedergeben ließen, hervorzuheben und soweit thunlich als Motive zu verwerthen — und es ist wiederholt darauf aufmerksam gemacht, mit welcher Feinheit und Laune Mozart dergleichen wirksam zu machen weiß —, theils die Charakteristik der Personen in einer Weise zu halten, daß die Komik der Intriguen, in deren vielverschlungene Irrgänge sie verwickelt werden, völlig frei sich entfalten und an ihnen wirksam werden kann, ohne daß das Interesse welches man an der gemüthlichen Darstellung nimmt dadurch beeinträchtigt werde. Dies ist die wichtigere Aufgabe — denn auch die reichste Fülle einzelner Züge bringt kein Ganzes hervor — und die bei weitem schwierigere. Die wunderbare Kunst mit welcher Mozart sie gelöst hat ist das glänzendste Zeugniß seiner Genialität und macht vor allem den Figaro zu einem der größten und staunenswerthesten Meisterwerke, die es überhaupt in aller Kunst aller Zeiten giebt. Eine Reihe individueller Charaktere, Stimmungen und Empfindungen in den verschiedensten Nuancen so darzustellen, daß das Gebiet der eigentlichen Leidenschaften, der heftigen und gewaltigen

Gemüthserregungen nie oder nur ausnahmsweise und vorübergehend berührt wird, ohne je zur Monotonie, Mattigkeit, Schwäche herabzusinken, sondern stets das Interesse gespannt zu halten und zu steigern — das ist nur einem großen Meister gegeben. Die ganze Haltung der Oper mußte, um eine schon gebrauchte Bezeichnung anzuwenden, mehr ethisch als pathetisch sein. Der Charakter, das Gemüth in den feinen, leiseren Wellenschlägen seiner Empfindungen, die kaum merklichen Gefühlsregungen, in denen das Leben der Seele sich unausgesetzt offenbart sind das eigentliche Object der musikalischen Darstellung, und die psychologische Detailcharakteristik, auf welche so vielfach hingewiesen ist, ergiebt sich als mit Nothwendigkeit bedingt durch die Haltung welche dem Ganzen zukam. Daher sind es vorzugsweise die zarteren Empfindungen, welche angedeutet werden um den Grundzügen des Charakters eine feinere Schattirung zu geben; durch die Liebe zieht sich ein leiser Hauch von Sehnsucht, Zorn und Eifersucht werden durch einen Zug des Schmerzes als Seelenleiden charakterisirt[60]: wir sollen ihnen als menschlich fühlenden Naturen unsere Theilnahme schenken. Man sehe nur wie fein und edel, wie maßvoll gehalten der Ausdruck der Gefühle im Terzett des zweiten Acts ist, so daß die Situation unsere ganze Theilnahme in Anspruch nimmt; allein von einer Erregung des Gefühls, wie eine

60) Diese allerdings sehr eigenthümlichen Züge sind nicht selten als die eigentlichen Grundzüge von Mozarts ganzem Wesen aufgefaßt. So nennt ihn Beyle (vie de Mozart, Haydn et de Metastase p. 87) ce génie de la douce mélancolie, er vergleicht ihn mit Dominichino und setzt hinzu (p. 260): quant à Mozart, il faudrait que le Dominiquin eût eu un caractère encore plus mélancolique pour lui ressembler parfaitement. Dagegen verdient bemerkt zu werden, daß im Figaro nur zwei Sätze in Molltonarten geschrieben sind, die Arie der Barberina (IV, 1) und der erste Satz des Duetts zwischen dem Grafen und Susanne (III, 1).

verwandte Situation in der Tragödie sie hervorrufen würde, kann dennoch ebensowenig die Rede sein, als man bei dem darauf folgenden Duett zwischen Susanne und Cherubin, so lebhaft auch die Angst und Spannung ausgedrückt ist, ernstlich afficirt wird.

Nur bei dieser Anlage der psychologischen Charakteristik war es möglich nicht allein die edelste Schönheit und die feinste Anmuth der Form zu wahren, sondern alles mit einer jugendfrischen Heiterkeit zu erfüllen, welche nach allen Seiten hin Licht und Klarheit ausstrahlt, daß es dem Zuhörer in dem glücklichen Behagen, mit welchem er sich dem künstlerischen Spiel hingiebt, frei und leicht wird. Wer kann, um auf wenige Beispiele hinzudeuten, das Schreibduett, dies Kleinod der süßesten Anmuth und Lieblichkeit, die Romanze Cherubins, die Gartenarie Susannes oder, um auf das Gebiet der guten Laune und Jovialität überzugreifen, Figaros Non più andrai[61] hören, der nicht — ganz abgesehen von den gemüthlichen Saiten welche dabei in ihm wiederklingen — von einem unwiderstehlichen Gefühl stiller Befriedigung, ich möchte sagen Glückseligkeit beschlichen wird? Es ist nicht der sinnliche Wohllaut, die Schönheit der Form allein, welche

61) Diese Arie ist ebenso sehr durch die gutmüthige Laune, welche sich darin ausspricht, als durch die frische Lebendigkeit der Schilderung ausgezeichnet. Ohne eine Spur von dem Sarcasmus, welchen Beaumarchais Figaro verräth, hält er dem über seine Entfernung vom Schloß niedergeschlagenen Cherubin eine ermunternde Lection und sein Zuruf am Schluß Cherubin alla vittoria, alla gloria militar!, der feurig genug herauskommt, wird erst dadurch komisch daß dieser gar nicht in der Stimmung ist an Kriegsruhm zu denken. Das alberne Spiel mit Susanne welches Cherubin meistens vornimmt, so daß er auf Figaros Worte nicht achtet und dieser die Arie wie zu seinem eigenen Vergnügen singt, zerstört freilich die beabsichtigte Wirkung gänzlich — aber was kümmert das unsere gewöhnlichen koketten Cherubins?

diese Wirkung hervorbringt, es ist die vollendete künstlerische Harmonie, welche auch den Zuhörer harmonisch stimmt. Darin erkennt man aber den Abglanz von Mozarts eigenthümlichster Natur; weich und theilnehmend für Anderer Leiden und Freuden, glitt er gern und leicht über ihre Schwächen und Fehler hinweg, auch wo sie ihn hart berührten, im Innersten glücklich, wenn er den edlen Regungen seines Herzens nachgeben konnte und stets geneigt in unbefangener Fröhlichkeit dieses Glückes zu genießen. Diese Eigenschaften des Menschen wirkten auch im Künstler; die heitere Laune, welche den Figaro beherrscht, würde uns nicht so innerlich erfassen, wenn wir sie nicht als die schöne Wirkung der Seelengüte empfänden, die sich künstlerisch in der wunderbaren psychologischen Charakteristik ausspricht, welche eben die Bedingung jener Heiterkeit ist[62]. Diese eigenthümliche Mischung der anerkennenden Theilnahme für die menschliche Empfindung mit der das Gemüth befreienden Heiterkeit, auf welcher die edelste und höchste Komik beruhet[63], darf man als etwas echt Deutsches in Mozart in Anspruch nehmen, und es ist bezeichnend genug daß Italiäner und Franzosen jenes ihnen fremde Element, wenn auch einseitig aufgefaßt, als das für Mozart charakteristische hervorheben,

62) Wenn es wahr ist, was man wohl gesagt hat (A. M. Z. XXIV S. 282) daß Mozart den Figaro besonders hochhielt, so kann man sich das recht gut erklären; diese Musik ist der treueste Ausdruck seiner Natur.

63) Es ist klar, daß diese Auffassung des Komischen bis zu der Tiefe hinabsteigt, in welcher das Tragische und Komische ihre gemeinsame Wurzel haben. „Mozart war vielleicht der einzige, der gleich groß im Komischen als im Tragischen sein konnte“ schreibt Körner an Schiller (III S. 168); wie es Sokrates bei Plato vom dramatischen Dichter verlangt, was aber nur die höchste Genialität erreicht hat.

während sie das komische eben jener Mischung wegen nicht als vollgültig anerkennen[64].

Faßt man alles zusammen, so leuchtet ein daß Mozarts Figaro vor den Leistungen der opera buffa nicht etwa nur durch ein interessanteres Textbuch, durch einen größeren Reichthum und höhere Schönheit der Melodien, durch sorgfältigere und kunstvollere Factur qualitative Vorzüge besaß. Indem die Wahrheit der dramatischen Charakteristik auf den mit tiefer psychologischer Einsicht gewonnenen Ausdruck der inneren Seelenzustände der Handelnden begründet und zur lebendigsten Individualität ausgebildet als das oberste Princip der musikalischen Darstellung geltend gemacht wurde, dessen Anwendung eine Verschmelzung der gemüthlichen Theilnahme an menschlichen Empfindungen und Gefühlen mit der Wir-

64) Carpani (Le Haydine p. 202 f.): Io credo, che debbasi a Boccherini quella tinta di malinconico che il Mozart non seppe nascondere nè meno nelle sue opere buffe, e che gli toglie di poter in questo genere uguagliarsi ai Galuppi, ai Paesielli, ai Piccini, agli Anfossi, ai Cimarosa, ai Guglielmi, ai Sarti ec. ec. per cui l'opera buffa giunse a quel grado di perfezione che si desiderava ancora nella seria. Beyle (vie de Haydn, Mozart et de Métastase p. 362 f.): L'opéra de Mozart est un mélange sublime d'esprit et de mélancolie, tel qu'il ne s'en trouve pas un second exemple. La peinture des sentiments tristes et tendres peut quelquefois tomber dans l'ennuyeux: ici l'esprit piquant du comique français, qui brilla dans toutes les situations, repousse bien loin le seul défaut possible du genre. Pour être dans le sens de la pièce, la musique aurait du être faite à frais communs par Cimarosa et Paesiello. — Comme chef-d'oeuvre de pure tendresse et de mélancolie, absolument exempt de tout mélange importun de majesté et de tragique, rien au monde ne peut être comparé aux Nozze di Figaro. Auch der Verfasser des oben erwähnten Aufsatzes in der revue de deux mondes sagt, Mozart sei kein komisches Genie, seine Fröhlichkeit gehe nie über ein unbeschreibliches Lächeln hinaus, das auch Thränen nicht ausschließe.

kung des Lächerlichen, mithin eine höhere Auffassung des Komischen bedingt, war ein wesentlich Neues gewonnen, das die opera buffa mit ihren Karikaturen und Possen nicht einmal angestrebt hatte. Haben wir hier vielmehr den Einfluß der französischen Oper zu erkennen[65], wie Gluck[66] und Gretry[67] sie gestaltet hatten[68], so offenbart sich dem letzteren gegenüber, der hier zunächst in Betracht kommt, auf den ersten Blick die ungleich tiefere und vielseitigere musikalische

65) Wir sahen schon daß Mozart besonders die französischen Meister des Ausdrucks wegen studirte (III S. 300).

66) H. Berlioz voy. mus. II p. 267 f.: Chez les Allemands, je ne connais pas de compositeur dramatique qui se soit écarté d'une manière sensible de la doctrine de Gluck; parmi ceux qui l'ont adoptée et développée, il faut citer Mozart qui, dans Don Juan, le Mariage de Figaro, la Flûte enchantée et l'Enlèvement du Sérail, n'a laissé échapper quelques rares vocalisations de mauvais goût et d'une expression fausse, que lorsqu'il y a été contraint de vive force par le caprice souvent irrésistible des chanteurs. On a dit que Mozart avait beaucoup emprunté à l'ancienne école italienne, le fait peut être vrai pour la coupe de quelques-uns de ses airs, encore la beauté raphaëlesque de son dessin mélodique, la variété de son harmonie et son instrumentation si riche et si savante, ne permettent-elles guère d'apercevoir ces prétendus emprunts; mais quant à l'ordonnance générale du drame musical, à la profondeur d'expression avec laquelle chaque caractère est tracé et soutenu, il faut bien reconnaître qu'il a suivi et accéléré le mouvement imprimé à l'art, de ce côté, par la puissance du génie de Gluck.

67) Vgl. II S. 208 ff.

68) Tieck Dramaturg. Blätter II S. 325: „Aus der opera buffa bildete sich bei den Franzosen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und andere so erfreulich erschienen, eine bestimmte Annäherung zum wahren Romantischen, und dieser komischen Oper haben wir die unsterblichen Werke unseres Mozart zu danken, der die Kunst gleich bis an ihre äußersten Gränzen geführt und der Musik eine Form gegeben hat, in welcher sie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachsen, sich neu verwandeln und unermüdet spielen und ringen kann."

Durchbildung Mozarts, welche ihm nicht allein den ganzen wirklichen Besitz der italiänischen Oper, von dem Gretry nur ein geringes Theil herübergenommen hatte, zu neuem Gewinn zu verwerthen sondern alle Mittel musikalischer Kunst frei zu verwenden gestattete. Aber auch was die dramatische Charakteristik und den Ausdruck des Gefühls anlangt, wo Gretrys Verdienste unleugbar sind, bewährt sich Mozart als die ungleich tiefere, reifere und edlere Natur. Nichts wäre verkehrter als die Meinung, Mozart habe mit einem geschickten Eklekticismus verschiedene Vorzüge der italiänischen und französischen Oper zu vereinigen gewußt: vielmehr hat er, nachdem von hier und von da einseitig die entgegenstehenden Eigenschaften entwickelt worden waren, kraft der Genialität seiner universalen Natur es vermocht eine Oper zu schaffen, welche die dreifache Aufgabe der dramatischen Darstellung des Komischen durch die Musik als eine ihrem innersten Wesen nach einige auffaßt und löst. Wenn es ein Zufall ist daß Figaro nach einem französischen Lustspiel zu einer der Sprache und Form nach italiänischen Oper bearbeitet und von einem Deutschen in Musik gesetzt wurde, so ist doch dieses Zusammentreffen nicht ohne Bedeutung: auch die nationalen Gegensätze erscheinen hier zu einer höheren Einheit verschmolzen.

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die italiänischen Opern jener Zeit, welche dem Figaro zum Theil siegreiche Concurrenz machten, auf Sartis Fra i due litiganti il terzo gode, auf Paisiellos Barbiere di Seviglia und Re Teodoro, auf Martins Cosa rara und Arbore di Diana, auf Salieris Grotta di Trofonio, so ist der erste Eindruck vielleicht der der Ueberraschung so manches dort zu finden was an Mozart erinnert, und was der gegenwärtigen Zeit als specifisch Mozartsch erscheint, weil sie es durch ihn kennt.

Bei genauerer Prüfung ergiebt sich aber daß diese Aehnlichkeiten sich auf Formales, meistens auf gewisse Wendungen beschränken, welche das Wesentliche nicht treffen, welche mehr als Individuen den der Zeit angehören, die ja auch in Sitten und Sprache Erscheinungen hervorruft, die Jedermann als bequemes Verkehrsmittel sich aneignet. In allem Wesentlichen und Bedeutenden wird ein sorgfältiges Eingehen die Eigenthümlichkeit und Ueberlegenheit Mozarts nur um so sicherer herausstellen. Ohne Zweifel haben alle diese Opern Vorzüge, welche noch heute alle Anerkennung verdienen. Sie sind mit Geschick und Leichtigkeit, mit voller Sicherheit des theatralischen Effects und der musikalischen Factur gemacht, voll Lustigkeit und Leben, es fehlt weder an hübschen Melodien, noch an prächtigen Einfällen — es würde zu weit führen das im Einzelnen zu belegen und nachzuweisen —, allein von allen diesen Vorzügen geht Mozart keiner ab, und immer sind es nur Einzelnheiten jener Opern, welche man Mozartschen an die Seite setzen oder vielleicht ihnen vorziehen kann; in manchen einzelnen Leistungen aber — ich erinnere nur an die Behandlung des Orchesters und die Gliederung der Ensembles — kommt keiner von ihnen Mozart gleich. Allein, was viel wichtiger ist, es fehlt ihnen im Ganzen was Mozart groß macht über alle, weil es ins Ganze geht, die geistige Organisation aus dem innersten Wesen heraus, die psychologische Tiefe, die Innigkeit der Empfindung, die darauf beruhende Charakteristik, die aus dieser hervorgehende Einheit in der Handhabung der Mittel und Formen, der Adel und die Anmuth welche einen tieferen Grund als die sinnliche Schönheit haben. Jene Opern sind längst von den Bühnen verschwunden, weil die gelungensten Einzelnheiten kein Ganzes auf die Dauer halten, sie haben

nur noch ein vorwiegend historisches Interesse[69]: Mozarts Figaro ist lebendig auf den Bühnen und in jedem musikalisch gebildeten Kreise, unsere Jugend wird daran herangebildet, unser Alter erfreuet sich nicht nur seiner Jugenderinnerung wegen mit steigendem Genuß, es bedarf keiner äußeren Vermittlung zu seinem Verständniß: es ist der Pulsschlag unseres eigenen Lebens den wir fühlen, die Sprache des eigenen Herzens die wir vernehmen, der unwiderstehliche Zauber unvergänglicher Schönheit der uns fesselt — es ist die echte, ewige Kunst, die uns frei macht und glücklich.

17.

Mozart wurde durch die Art, wie der Erfolg seiner Oper abgeschwächt und verkümmert wurde, so daß auch für seine Stellung in Wien gar keine Resultate daraus hervorgingen, tief verstimmt. Zwar lebte er damals in angenehmen geselligen Verhältnissen, namentlich durch den freundschaftlichen Verkehr mit dem Jacquinschen Hause (III S. 325 ff.), allein daß er gezwungen war als Klavierlehrer und Virtuose seinen Unterhalt zu suchen konnte ihn nicht befriedigen[1]. Sehr begreiflich ist der Stoßseufzer, mit welchem er von dem 1786 nach Italien reisenden Gyrowetz Abschied nahm (III S. 192), und daß er durch seine englischen Freunde veran-

69) Die einzige Oper jener Periode, welche sich neben den Mozartschen erhalten hat, Cimarosas Matrimonio segreto kann schon deshalb hier nicht in Betracht kommen, weil sie nach Mozarts Tode im Jahr 1792 von Cimarosa auf Veranlassung Leopolds II geschrieben ist; das Libretto ist nicht von da Ponte, wie man gesagt hat, sondern von Bertati verfaßt (da Ponte mem. II p. 160). Aber wie hoch man auch die liebenswürdige, anmuthige und lebendige Musik dieser trefflichen Oper über die italiänischen Opern jener Zeit stellen mag, dem Figaro kann sie nicht gleichgesetzt werden.

1) Ein Blick auf das thematische Verzeichniß seiner Compositionen

laßt selbst ernstlich daran dachte Wien zu verlassen und nach England zu gehen, ein Plan der nur auf den Widerspruch des Vaters aufgegeben wurde (III S. 181 ff.)[2]. Da kam von auswärts eine ermunternde und folgenreiche Anregung. Während an anderen Orten Mozarts Figaro erst später zur Aufführung kam[3], hatte man in Prag, wo die Entführung

---

nach dem Figaro zeigt, daß sie offenbar durch seine Verhältnisse als Lehrer und in der musikalischen Gesellschaft hervorgerufen waren.

1786.

3 Juni	Ein Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncello (Es-dur S. 45).
10 Juni	Ein kleines Rondo für Klavier allein (F-dur S. 14, 2).
26 Juni	Ein Waldhorn Konzert für den Leitgeb (Es-dur III S. 293 ff.).
8 Juli	Ein Terzett für Klavier, Violin und Violoncello (G-dur S. 41, 1).
1 August	Eine Klavier Sonate auf vier Hände (F-dur S. 35).
5 August	Ein Terzett für Klavier Clarinett und Viola (Es-dur S. 44).
19 August	Ein Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello (D-dur S. 90).
12 Sept.	12 Variazionen für Klavier allein (B-dur S. 11, 12).
4 Nov.	Variazionen für das Klavier auf 4 Hände (G-dur S. 11, 13).
18 Nov.	Ein Terzett für Klavier, Violin und Violoncello B-dur (S. 41, 3).

Dann folgen für die Akademien des Winters bestimmt

4 Dec.	Ein Klavier Konzert (C-dur S. 52, 15).
6 Dec.	Eine Sinfonie (D-dur S. 124 ff.).
27 Dec.	Scena con Rondo mit Klavier Solo für Mlle. Storace und mich (Es-dur III S. 281 f.).

2) Am 27 October 1786 wurde seine Frau von dem dritten Kinde entbunden, einem Knaben der wieder den Namen Leopold erhielt, aber schon im folgenden Frühjahr starb.

3) In Berlin wurde Figaro am 14 Sept. 1790 zuerst gegeben (Schneider Gesch. der Oper S. 59). In einer Anzeige der Chronik von

in gutem Andenken geblieben war, die Oper sogleich und mit dem größten Erfolg auf die Bühne gebracht.

Berlin (VIII S. 1229 ff.) heißt es: „Mozart gehört zu den außerordentlichen Menschen, deren Ruhm Jahrhunderte dauern wird. Sein großes Genie umfaßt gleichsam den ganzen Umfang der Tonkunst, er ist reich an Ideen, seine Arbeiten sind ein reißender Strom, der alle Flüsse, die sich ihm nahen, mit sich fortnimmt. Keiner hat vor ihm ihn übertroffen und tiefe Ehrfurcht und Bewunderung wird die Nachwelt diesem großen Manne nie versagen. Man muß noch mehr als Kenner sein um ihn beurtheilen zu können. Welch ein Meisterstück die heutige Musik! Für den Kenner wie interessant! Auch für den großen Haufen? Das ist eine andere Frage." Darauf folgt eine strenge Kritik der Darsteller, und nach der zweiten Vorstellung (16 Sept.) heißt es (S. 1244): „Das Haus war nicht so voll als am Tage der ersten Vorstellung, ein Beweis daß diese große himmlische Musik ganz außer den Grenzen des Empfindungsvermögens des hiesigen Publicums liegt; denn es kann darin nicht nachsingen wie im Baum der Diana und Lilla. Die Finales, die ein Meisterwerk der Tonkunst sind, wurden vortrefflich executirt; es ist zum Erstaunen daß so viele unmusikalische Leute so gut damit durchkommen." In der Berliner musikalischen Monatsschrift (1792 S. 137) erklärt ein Recensent, daß Figaro unter allen theatralischen Werken Mozarts den Vorrang behaupte. — In Italien hat Figaro so wenig als andere Mozartsche Opern je durchdringen können. „Auf verschiedenen italiänischen komischen Theatern außer Wien, wo mehrere deutsche Künstler in der italiänischen Oper singen und das Orchester aus lauter Deutschen besteht, hat man jederzeit vergebliche Versuche gemacht Mozarts Compositionen auch nur erträglich vorzutragen und es ist Mozart mit den italiänischen komischen Sängern und Zuhörern oft so gegangen, wie es einem nüchternen Vernünftigen zu gehen pflegt, der in eine Gesellschaft von Betrunkenen kömmt: die ganze lustige Gesellschaft pflegt den einen für närrisch zu halten" (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 77). Von ungünstigen Erfolgen wird wiederholt z. B. aus Florenz (A. M. Z. III S. 182), aus Mailand (A. M. Z. XVII S. 294) berichtet. In Paris ist Figaro neuerdings meistens auf dem Repertoire der italiänischen Oper gewesen; seit jenem verunglückten Versuche im Jahre 1792 (S. 201) hat man im Jahr 1858 zuerst auf dem théâtre lyrique wieder versucht die Oper in französischer Bearbeitung zu geben, und zwar mit dem glänzendsten Erfolg. — In London wurde Figaro zuerst im Jahr 1813 ge-

Die glückliche Anlage für Musik, welche die Böhmen von jeher und bis auf den heutigen Tag auszeichnet, war im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu einer glänzenden Entwickelung gelangt[4]. Theils war es die eifrige Pflege der Kirchenmusik in den Städten und auf dem Lande, in Kirchen und Klöstern, theils die Neigung der Vornehmen zur Musik welche bewirkten, daß nicht leicht ein Talent unbeachtet blieb und für Gesang, ganz besonders aber für Instrumentalmusik die reichsten Kräfte in Fülle ausgebildet wurden. Es war „Sitte und Schulmeisterspflicht" daß der Vorsteher einer Schule alle Jahr wenigstens eine neue Messe schrieb, wenn er nicht für einen Pfuscher gelten wollte. Diese führte er mit seinen Schülern und Lehrlingen auf; wer sich dabei auszeichnete, den suchte man in eine Stiftung zu bringen, wo er seine Studien fortsetzen und sich in der Musik weiter ausbilden konnte; es fehlte nicht leicht an Gönnern, die ihn durch mancherlei Beschäftigungen unterstützten, bis es gelang ihm in einer Kapelle eine feste Stellung zu geben[5]. Klöster, Prälaten, vornehme Familien waren dazu stets bereit. „Das Morzinische, Hartiggische, Tscherninische, Mannsfeldische, Netolizkische, Pachtische Haus u. a. sind die Versorger manches jungen Menschen geworden; sie zogen von ihren Herrschaften dergleichen von den Dorfschulmeistern abgerichtete Unterthanenkinder in die Stadt und hielten sich eigene Hauskapellen, die in Livree standen und einen Theil der Haus-

geben — die Catalani sang Susanne (Parke mus. mem. II p. 82 f.) — und hielt sich fortwährend als eine der beliebtesten Opern.

4) Eine übersichtliche Darstellung dieser Verhältnisse findet sich im Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag 1796 S. 108 ff. A. M. Z. II S. 488 ff.

5) Gyrowetz giebt in seiner Selbstbiographie (Wien 1848) ein Bild einer solchen Jugendbildung.

dienerschaft ausmachten. Ihre Büchsenspanner durften nicht eher die Livree anziehen als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten. Manche Herrschaft in Prag forderte von dem Livreebedienten daß er Musik verstände, wenn er als dienstfähig angesehen werden wollte." Unter solchen Verhältnissen mußte die Musik in Prag, wo die Aristokratie sich im Winter aufzuhalten pflegte, in der Kirche, im Theater, in den geselligen Kreisen eine sehr bevorzugte Stellung einnehmen. Eine stehende italiänische Oper, besonders für die opera buffa, wurde von dem Unternehmer Bustelli begründet, welcher seit 1765 auch in Dresden eine Concession erlangte, so daß er bis zum Jahr 1776 an beiden Orten mit einer gewählten Gesellschaft Vorstellungen gab, welche sehr gerühmt wurden[6]. Sein Nachfolger wurde Pasquale Bondini, der später auch in Leipzig während des Sommers Opernvorstellungen gab[7], und in Prag den alten Ruhm der italiänischen Oper aufrecht zu erhalten wußte. Vorzügliche Künstler wie Jos. Kucharz, Jos. Strobach waren als Dirigenten bei der Oper beschäftigt; auch außerdem fehlte es nicht an Männern, welche durch gründliche Bildung wie durch ausgezeichnete Leistungen als Componisten hervorragten z. B. Joh. Kozeluch (ein Verwandter des in Wien lebenden Gegners Mozarts, Leop. Kozeluch), Wenzel Praupner, Vincenz Maschek und ein Künstlerpaar, das sowohl durch seine einflußreiche Stellung als durch seine vertraute Freundschaft mit Mozart besonderes Interesse hat, die schon wiederholt genannten Duscheks.

---

6) A. M. Z. I S. 330 II S. 494. Righini war seit dem Jahr 1776 als Tenorist bei Bustellis Gesellschaft und trat auch als Componist auf (III S. 132).

7) [Blümner] Gesch. des Theaters in Leipzig S. 203.

Franz Duschek[8] erregte als ein armer Knabe durch sein Talent die Aufmerksamkeit des Grafen Joh. Karl v. Spork, der ihn anfangs im Jesuitenseminarium zu Königgrätz studiren ließ und, nachdem er durch einen unglücklichen Fall verunstaltet das Studium hatte aufgeben müssen, ihn ganz der Musik bestimmte und nach Wien sandte, wo er sich unter Wagenseils Anleitung zu einem vorzüglichen Klavierspieler ausbildete[9]. Als solcher behauptete er darauf in Prag lange Zeit den ersten Rang und begründete nicht allein durch seinen vortrefflichen, viel gesuchten Unterricht den Fortschritt des Klavierspiels, da die bedeutendsten Virtuosen aus seiner Schule hervorgingen, sondern gewann auf den musikalischen Geschmack überhaupt einen wohlthätigen Einfluß. Auch seine zahlreichen Compositionen, die man hoch schätzte, mögen dazu beigetragen haben, ganz besonders aber die persönliche Stellung, welche er einnahm. Er war als ein Mann von biederem, zuverlässigem Charakter allgemein geachtet, wohlthätig und immer zu helfen und zu fördern bereit; fremde Künstler fanden bei ihm stets freundliche Aufnahme und durch seinen Einfluß bei den angesehenen Musikliebhabern die beste Unterstützung. Sein Haus war gastfrei geöffnet und bot für Einheimische und Fremde nicht allein in den Tagen, wo dort regelmäßig Concert war, einen willkommenen Mittelpunkt des musikalischen Verkehrs dar. Das belebende Element desselben war seine Frau Josepha,

8) Nachrichten über ihn und seine Frau finden sich in Cramers Mag. f. Mus. I S. 997 f. Jahrbuch der Tonkunst 1796 S. 113 f. A. M. Z. I S. 444 f. Er war geboren 1736 in Chotinborek und starb 1799.

9) Reichardt (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 116) rechnet ihn unter die besten Klavierspieler jener Zeit (1773), „der außerdem, daß er die Bachischen Sachen sehr gut ausführt, auch noch eine besondere, zierliche und brillante Spielart für sich hat.“

geb. Hambacher[10], welche durch ihn ihre musikalische Ausbildung erhalten hatte. Sie spielte so fertig Klavier daß sie für eine Virtuosin gelten konnte und versuchte sich selbst als Componistin nicht ohne Glück; ihre Hauptstärke aber war der Gesang. Man rühmte ihre schöne volle und runde Stimme ebenso sehr als ihren Vortrag, der besonders im Recitativ ausgezeichnet gewesen sei; mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravurgesanges, ohne ein schönes Portament vermissen zu lassen, und wußte Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmuth zu vereinigen; kurz man glaubte sie unbedenklich den ersten italiänischen Sängerinnen an die Seite stellen zu dürfen. Mit diesem Urtheil war freilich Leopold Mozart nicht einverstanden; als sie 1786 mit ihrem Manne in Salzburg war, berichtete er seiner Tochter (18 April): „Mad. Duschek sang, wie? — ich kann mir nicht helfen, sie schrie ganz erstaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener expressions-kraft, sowie damals — und noch ärger. Lieber Himmel! mit so vielen anderen Singfehlern, daß es mir für ihre starke Stimme sehr leid thut solche nicht besser brauchen zu können; allein wer ist die Ursache? ihr Mann, der es nicht besser versteht, sie gelehrt hat und noch lehrt und ihr beybringt, daß sie allein den wahren Gusto hat." Auch ihr Aeußeres gefiel ihm nicht sonderlich; „mir scheint, man sieht ihr schon das Alter an," schreibt er (13 April) „sie hat ein ziemlich breites Gesicht und war eben sehr negligirt gekleidet." Damit kann man die un-

10) Sie war im Jahr 1756 in Prag geboren und ist dort hochbetagt gestorben. Die Angabe von Fétis daß sie sich um 1800 nach London begeben und dort bis zu ihrem Tode gelebt habe ist ein Irrthum, der auf einer Verwechslung beruht. Die Sängerin Dussek, Frau des Klavierspielers, welche in London 1800 auftrat (Parke mus. mem. I p. 281 f.), war die Frau des damals berühmteren Joh. Ludw. Dussek, geb. Corri.

günstigen Aeußerungen Schillers über sie bei einem Aufenthalt in Weimar im Mai 1788[11] ganz wohl in Einklang bringen. „Mad. Duschek hat hier ziemliches Glück gemacht" schreibt er an Körner (Briefw. I S. 290 f.). „Anfangs wollte es nicht gleich gehen, weil ihre Stimme theils von der Reise etwas gelitten hatte, theils auch, weil die hiesigen Ohren nun einmal nicht ganz unbefangen sind. Unter anderen macht die regierende Herzogin die Bemerkung über sie, daß sie einer abgedankten Maitresse nicht unähnlich sehe[12]. Ich muß Dir selbst gestehen, daß mir die Duschek hier, wo ich sie öfter sah, viel weniger gefallen hat als in Dresden: sie hatte soviel (Frechheit möchte ich es nicht gern nennen), soviel Dreistigkeit, und in ihrem Aeußern, worin man ihr vielleicht Unrecht thut, soviel Moquantes. Weil aber die Herzogin Amalie artig gegen sie war, so kam sie auf und hatte in drei Concerten Gelegenheit, den ersten Eindruck zu verbessern und ihr ganzes Talent sehen zu lassen, daß man hernach allgemein davon erbaut wurde." Darauf antwortet Körner (I S. 294): „Die Duschek habe ich bei ihrer Durchreise nicht gesehen. Was die regierende Herzogin von ihr gesagt hat, ist wohl so unrichtig nicht. Mich hat sie nie eigentlich recht interessiren können. Selbst als Künstlerin ist mir ihr Ausdruck zu sehr Caricatur. Anmuth ist meines Erachtens das erste Verdienst des Gesanges, und dies fehlt ihr, wie mir scheint. Wenigstens steht sie darin jeder guten Italienerin weit nach. Mir ist bei einer Sängerin Kälte mit

11) Sie hatte am 22 April in Leipzig ein Concert gegeben (Busby Gesch. d. Mus. II S. 668).

12) Aus Leop. Mozarts Briefen an seine Tochter erfährt man daß Graf Clamm „ein schöner, freundlicher, lieber Mann, ohne Cavalierstolz", der erklärte „Amant" der Frau Duschek war und „ihr die ganze Equipage unterhielt."

Feinheit lieber als Leidenschaft ohne Grazie.“ So strengen Urtheilen Fernerstehender gegenüber schreibt Reichardt, als er im Jahr 1808 nach Prag kam (Vertraute Briefe I S. 132): „Doch habe ich noch eine liebe talentvolle Freundin jener frohen Jugendzeit in Mad. Duschek wiedergefunden, und in ihr die alte Herzlichkeit und den heißen Eifer für alles Schöne. Auch ihre Stimme und ihr großer ausdrucksvoller Vortrag hat mir noch recht erfreulichen Genuß gegeben.“ Eine treue Freundin hatte auch Mozart in ihr gefunden. Im Jahr 1777 waren Duscheks nach Salzburg gekommen, wo sie Familienverbindungen hatten, und mit Mozarts bekannt geworden. Man kann sich denken daß Wolfgang an der lebhaften, jungen Frau, die mit ihm gleichen Alters war, großes Behagen fand, und wenn sie Neigung hatte sich über die Leute aufzuhalten, so gab er ihr darin nicht nach, sie fand sogar daß er in dieser Beziehung „schlimm“ sei. Daß er sie als Sängerin zu schätzen wußte, beweisen die Arien, welche er in jener Zeit für sie componirte (I S. 424 f.). Duscheks hatten damals Gelegenheit sich von der wenig befriedigenden Lage in Salzburg zu überzeugen und als der Vater sie benachrichtigte, daß Wolfgang von da habe fortgehen müssen, da antwortete sie, wie er Wolfgang schreibt (28 Sept. 1777) „daß ihr unser Verdruß von Salzburg ebenfalls berichtet worden, daß er und sie den empfindsamsten Antheil nehmen und unsere Verdienste belohnet zu sehen wünschen; der nun noch schlimmere Wolfgang möge nun gerade oder über die Quer nach Prag kommen, so werde er allzeit mit dem freundschaftlichsten Herzen empfangen werden.“

Im Frühjahr 1786 kamen sie nach Wien und waren dort wiederum Zeugen der Kabalen, mit welchen Mozart vor der Aufführung seines Figaro zu kämpfen hatte; die Oper war vollendet, wurde einstudirt und sie konnten sich überzeugen,

was man von derselben zu erwarten hatte. Kein Wunder, wenn sie in Prag das Interesse dafür zu erwecken suchten und nach dem Erfolg, welchen die Entführung gehabt hatte, war man dort ohnehin so günstig für Mozart gestimmt, daß sie bereitwilliges Entgegenkommen fanden. „Figaro wurde im Jahr 1786 von der Bondinischen Gesellschaft auf das Theater gebracht" berichtet Niemtschek (S. 25 f.) „und gleich bei der ersten Vorstellung mit einem Beifall aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es ist die strengste Wahrheit, wenn ich sage daß diese Oper fast ohne Unterbrechen diesen ganzen Winter gespielt ward und daß sie den traurigen Umständen des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hatte. Der Enthusiasmus den sie beim Publicum erregte war bisher ohne Beispiel, man konnte sich nicht genug daran satt hören. Sie wurde bald von einem unserer besten Meister, Kucharz, in einen guten Klavierauszug gebracht, in blasende Partien, ins Quintett für Kammermusik, in teutsche Tänze verwandelt, kurz Figaros Gesänge wiederhallten auf den Gassen, in Gärten, ja selbst der Harfenist bei der Bierbank mußte sein Non più andrai ertönen lassen, wenn er gehört sein wollte." Glücklicherweise kam dieser enthusiastische Beifall auch dem zu Gute, dem er galt. Leop. Mozart schrieb seiner Tochter mit großer Genugthuung (12 Jan. 1787): „Dein Bruder wird mit seiner Frau bereits in Prag seyn, denn er schrieb mir daß er verflossenen Montag dahin abreisen werde. Seine Opera Le Nozze di Figaro ist mit so großem Beifall allda aufgeführt worden, daß das Orchester und eine Gesellschaft großer Kenner und Liebhaber ihm einen Einladungsbrief zugeschrieben und eine Poesie, die über ihn gemacht worden, zugeschickt haben." Er vermuthete, daß sie bei Duschek, dessen

Frau damals auf einer Kunstreise nach Berlin abwesend war, ihre Wohnung nehmen würden; allein ihnen war eine größere Ehre zugedacht: Graf Johann Joseph Thun, einer der edelsten Beförderer der Musik in Prag, hatte Mozart eingeladen sein Gast zu sein und ihm sein Haus zur Verfügung gestellt. Mit Freuden folgte dieser, der in Wien nach Anerkennung dürstete, einer solchen Aufforderung und fand, als er im Januar 1787 nach Prag kam, dort einen Enthusiasmus für seine Musik und eine herzliche Theilnahme für seine Person, die ihn in die freudigste Stimmung versetzte. Diese drückt sich unverkennbar in dem folgenden Bericht aus, den er seinem Freunde Gottfried v. Jacquin bald nach seiner Ankunft in Prag abstattete[13].

„Liebster Freund! Endlich finde ich einen Augenblick an Sie schreiben zu können; — ich nahm mir vor gleich bey meiner Ankunft vier Briefe nach Wien zu schreiben, aber umsonst! nur einen einzigen (an meine Schwiegermutter) konnte ich zusammenbringen, und diesen nur zur Hälfte — meine Frau und Hofer mußten ihn vollenden. Gleich bei unserer Ankunft (Donnerstag den 11ten um 12 Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu thun um bis 1 Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tisch regalirte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Musik, welche von seinen eigenen Leuten aufgeführt wurde und gegen anderthalb Stunden dauerte. Diese wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen. Um 6 Uhr fuhr ich mit dem Grafen Canal auf den sogenannten Breitfeldischen Ball, wo sich der Kern der Prager Schönheiten zu versammeln pflegt. Das wäre so etwas für Sie gewesen, mein Freund! ich meyne, ich sehe Sie all den schönen Mädchen und Weibern nach — —

13) Dieser Brief ist gedruckt Wiener Ztschr. 1842 N. 79 S. 627 f.

laufen glauben Sie? — nein, nachhinken. Ich tanzte nicht und löffelte nicht. Das erstere, weil ich zu müde war, und das letzte aus meiner angebornen Blöde; ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; denn hier wird von nichts gesprochen als — Figaro, keine Oper besucht als Figaro, und ewig Figaro; gewiß große Ehre für mich. Nun wieder auf meine Tagordnung zu kommen. Da ich spät vom Ball nach Hause gekommen und ohnehin von der Reise müde und schläfrig war, so ist nichts natürlicher auf der Welt als daß ich sehr lange werde geschlafen haben; und gerade so war es. Folglich war der ganze andere Morgen wieder sine linea: nach Tisch darf die hochgräfliche Musik nie vergessen werden, und da ich eben an diesem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, so können Sie sich leicht vorstellen, daß ich es den Abend nicht so unbenützt und ungespielt werde gelassen haben; es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandl hammera)[14] unter uns werden gemacht haben, und auf diese Art der ganze Abend abermal sine linea wird vergangen seyn; und gerade so war es. Nun zanken Sie sich meinetwegen mit Morpheus; dieser ist uns beiden in Prag sehr günstig; was die Ursache davon seyn mag das weiß ich nicht; genug, wir verschliefen uns beide sehr artig. Doch waren wir im Stande schon um 11 Uhr uns beim Pater Unger einzufinden und die k. k. Bibliothek und das allgemeine geistliche Seminarium in hohen niedern Augenschein zu nehmen. — Nachdem wir uns die Augen fast aus dem Kopf geschauet hatten, glaubten wir in unserm Innersten eine kleine Magenarie zu hören; wir

14) Vgl. III S. 332.

fanden also für gut zum Grafen Canal zur Tafel zu fahren. Der Abend überraschte uns geschwinder als Sie vielleicht glauben, genug es war Zeit zur Opera. Wir hörten also Le gare generose [15]. Was die Aufführung dieser Oper betrifft, so kann ich nichts Entscheidendes sagen, weil ich geschwätzt habe; warum ich aber wider meine Gewohnheit geschwätzt habe, darin möchte es wohl liegen — basta, dieser Abend war wieder al solito verschleudert. Heute war ich so glücklich einen Augenblick zu finden um mich um das Wohlsein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinschen Hauses erkundigen zu können. — — Nun adieu; künftigen Freitag den 19 wird meine Accademie im Theater seyn; ich werde vermuthlich eine zwote geben müssen; das wird meinen Aufenthalt hier leider verlängern. — — [16]" In der Nachschrift heißt es noch: „In dem Briefe, so Sie mir vielleicht schreiben werden, setzen Sie: im Graf Thunischen Palais. Meine Frau empfiehlt sich bestens dem ganzen Jacquinschen Hause, wie auch Hr. Hofer. Mittwoch werde ich hier den Figaro sehen und hören, wenn ich nicht bis dahin taub und blind werde. — Vielleicht werde ich es erst nach der Opera."

Bei der Aufführung des Figaro wurde Mozart von dem zahlreich versammelten Publicum mit jubelndem Beifallklatschen empfangen [17]; er selbst war durch die Vorstellung,

---

15) Oper von Paisiello.

16) Die hier weggelassenen Stellen, welche sich auf Mozarts freundschaftliches Verhältniß zum Jacquinschen Hause beziehen, sind schon III S. 327 f. mitgetheilt.

17) Die kleinen Ungenauigkeiten in Niemtschecks Bericht (S. 27): „Er kam im Februar [statt Januar] 1787 nach Prag: am Tage seiner Ankunft wurde Figaro gegeben und Mozart erschien darin; alsogleich verbreitete sich der Ruf von seiner Anwesenheit im Parterre, und so wie die

besonders durch die Leistungen des Orchesters so befriedigt, daß er dem Director desselben Strobach in einem Brief seinen Dank dafür aussprach daß durch die treffliche Ausführung seiner Composition ein so günstiger Erfolg bereitet wäre[18]. Das Prager Orchester war nicht stark besetzt[19] und glänzte nicht durch die Namen berühmter Virtuosen und Concertisten, allein es war zusammengesetzt aus tüchtig geschulten Musikern, welche mit gründlicher musikalischer Bildung Feuer und Eifer für das Gute vereinigten — ungleich bessere Garantien für das Gelingen der dem Orchester gestellten Aufgaben als die Virtuosität Einzelner. Strobach versicherte oft daß er sammt seinem Personale bei der Vorstellung des Figaro so sehr in Feuer gerathe daß er trotz der mühsamen Arbeit mit Vergnügen von vorne anfangen würde[20].

Auch die beiden Concerte, welche Mozart in Prag gab, hatten den glänzendsten Erfolg. „Nie sah man das Theater so voll Menschen", berichtet Niemtschek (S. 27) „nie ein stärkeres, einstimmiges Entzücken als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die außerordentliche Composition oder das außerordentliche Spiel; beides zusammen bewirkte einen Totaleindruck auf unsere Seelen, welcher einer süßen Bezauberung glich." Wie Mozarts freies Phantasiren endlich den höchsten

---

Sinfonie zu Ende ging, klatschte ihm das ganze Publicum Beifall und Bewillkommen zu" werden durch die Briefe Mozarts und seines Vaters berichtigt.

18) Niemtschek „las den Brief im Original und fand ihn sehr gut geschrieben" (S. 28); leider hat er ihn nicht mitgetheilt.

19) Die Violinen waren dreifach, Bratschen und Bässe waren doppelt besetzt (A. M. Z. II S. 522 f.).

20) Niemtschek S. 26. Holmes erzählt (p. 278) daß er nach einer Aufführung des Figaro von dem ersten Fagottisten dieselbe Aeußerung gehört habe.

Enthusiasmus hervorrief, ist schon erzählt worden (III S. 463 f.); auch die übrigen Compositionen, welche er aufführen ließ, fanden allgemeinen Beifall, namentlich die kürzlich geschriebene Symphonie in D-dur (S. 124 ff.). Der pecuniäre Gewinn entsprach dieser Theilnahme des Publicums; die Storace konnte Leop. Mozart berichten, daß sein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe (III S. 209).

Die gesellige Zerstreuung, welche Mozart seinem Freunde so anschaulich macht, scheint fortgedauert zu haben; wenigstens ist er zu keiner musikalischen Arbeit gekommen außer den Contretänzen, welche er für den Grafen Pachta improvisirte (III S. 457) und sechs Teutschen für großes Orchester, offenbar auf eine ähnliche Veranlassung componirt, die er unter dem 6 Febr. 1787 in sein Verzeichniß eingetragen hat [21]). Allein als Mozart in der Freude seines Herzens äußerte, für ein Publicum das ihn in der Weise verstehe und ehre wie das Prager würde er gern eine Oper schreiben, nahm ihn Bondini beim Wort und schloß mit ihm einen Contract, nach welchem Mozart für den Anfang der nächsten Saison gegen das auch sonst übliche Honorar von 100 Ducaten eine Oper zu componiren hatte.

Da Mozart mit dem Text des Figaro so zufrieden war, hatte er da Ponte für das neue Libretto vorgeschlagen und überließ ihm, als er im Laufe des Februar nach Wien zurück-

21) André Verz. 264. Jeder Teutsche hat sein Alternativo, und durch kurze Uebergänge sind sie, da sie aus verschiedenen Tonarten gehen, zu einem zusammenhängenden Ganzen vereinigt — worauf Mozart in einer Anmerkung noch besonders aufmerksam macht —; eine etwas längere Coda mit einem zweimaligen Crescendo bildet den Abschluß; übrigens sind sie leicht hingeworfen ohne andere Prätension als zum Tanzen zu animiren. Zum Schluß bemerkt er: „Da ich nicht weiß was für Gattung Flauto piccolo hier ist, so habe ich es in den natürlichen Ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen.“

gekehrt war die Wahl des Stoffes. Dieser, der wohl erkannte daß Mozarts Genie ein vielseitiges bedeutendes Gedicht verlange[22], schlug ihm den Don Giovanni vor — ein glücklicher Griff von größerer Bedeutung als ihm ahnen mochte — und Mozart gefiel dieser Vorschlag außerordentlich. Da Ponte erzählt mit ganz ergötzlichem Renommiren (mem. II p. 98 ff.), wie er damals übernommen habe zu gleicher Zeit für Salieri den Tarar nach Beaumarchais zu bearbeiten, für Martin den Baum der Diana und Don Giovanni für Mozart zu schreiben; als ihm Joseph II vorstellte daß er damit nicht durchkommen werde, habe er ihm kühn erwiedert: Forse che no, ma mi proverò. Scriverò la notte per Mozart e farò conto di legger l'inferno di Dante; scriverò la mattina per Martin, e mi parrà di studiar il Petrarca; la sera per Salieri, e sarà il mio Tasso. Darauf habe er sich an die Arbeit gemacht, eine Flasche Tokayer und eine Dose mit spanischem Tabak vor sich, die schöne Tochter seiner Wirthin als begeisternde Muse neben sich, den ersten Tag die beiden ersten Scenen des Don Giovanni, zwei Scenen zum Baum der Diana und mehr als die Hälfte des ersten Akts vom Tarar geschrieben, und in 63 Tagen die beiden ersten Opern ganz, die letzte zu zwei Dritteln vollendet. Leider erfahren wir über den Antheil, den Mozart ganz sicher auch diesmal an der Gestaltung des Textes nahm ebenso wenig etwas als von der Ausführung seiner Composition.

Die Aufnahme, welche er in Prag gefunden hatte, ließ ihn seine gedrückte Stellung in Wien nur noch mehr empfinden; wir wissen daß er seinen Plan nach England zu

22) Io concepii facilmente, sagt er (mem. II p. 70) che la immensità del suo genio domandava un soggetto esteso, multiforme, sublime.

gehen bei der Abreise von Storaces und Attwood sehr ernstlich wieder aufgenommen hatte und die Ausführung nur verschob, bis ihm diese Freunde dort eine Stätte gesichert haben würden (III S. 183 f.). Die Verse, welche ihm der Bassist Fischer, der zum Besuch in Wien war[23], am 1 April 1787 ins Stammbuch schrieb, in denen von dem Neide der Musensöhne die Rede ist, von deren Lippen Honig fließe (III S. 405), die verständliche Hindeutung in Barisanis am 14 April 1787 geschriebenen Stammbuchsversen auf seine Kunst, um welche ihn der welsche Componist beneide (III S. 242), lassen deutlich erkennen, wie sehr und von wem er selbst sich und seine Freunde ihn zurückgedrängt glaubten. Ein Musikfreund, der auf seiner Rückreise aus Italien im Frühjahr 1787 nach Wien kam[24], fand alles voll von Martins Cosa rara, die, weil man sie nach dem Abgange der Storace in der italiänischen Oper nicht mehr aufführen konnte, in deutscher Bearbeitung auf dem Marinellischen Theater mit gleichem Zulauf gegeben wurde. In der deutschen Oper aber sah Mozart sich durch Dittersdorfs Erfolge ebenfalls gänzlich in den Schatten gestellt.

Dittersdorf[25] war, wie er selbst erzählt (Selbstbiogr.

23) Mozart schrieb im März für ihn die schöne Arie Non sò d'onde viene (II S. 172 f.).

24) Sein Bericht findet sich in Cramers Magazin f. Musik 1788 II S. 47 ff.

25) Er hat selbst eine höchst naive und unterrichtende Selbstbiographie verfaßt (Leipz. 1801). Karl Ditters ist 1739 in Wien geboren und erregte schon als Knabe durch sein Violinspiel Aufsehen, daß ihn der Prinz von Hildburghausen 1751 in seine Dienste nahm und ihm eine sorgfältige Erziehung geben ließ. Im Jahr 1765 übernahm er, nachdem er mit Gluck eine Reise nach Bologna gemacht hatte, beim Fürstbischof von Großwardein die Leitung der Kapelle und des Privattheaters bis zu ihrer Auflösung. Darauf ernannte ihn der Fürstbischof von Breslau, nachdem er unter dem Namen Dittersdorf geadelt war, 1773 zum

S. 228 ff.), in den Fasten 1786 nach Wien gekommen um in den Concerten der Societät sein Oratorium Hiob[26] aufzuführen und gab später zwei Concerte im Augarten, in welchen er seine Symphonien nach Ovid (S. 141) producirte. Der lebhafte Beifall, welchen diese Compositionen allgemein fanden, gaben Veranlassung zu der Aufforderung eine deutsche Oper zu schreiben. Stephanie d. j., der damalige Regisseur, lieferte ihm den Text zum Doctor und Apotheker, welcher am 11 Juli 1786 zum erstenmal und im selben Jahr zwanzigmal gegeben wurde. Was der Erfolg der Entführung nicht bewirkt hatte geschah diesmal, daß man Dittersdorf sogleich eine zweite Oper auftrug, Betrug durch Aberglauben, welche am 3 October 1786 aufgeführt wurde; und da sie vom Publicum nicht minder günstig aufgenommen wurde, so folgte alsbald eine dritte Die Liebe im Narrenhause, welche zuerst am 12 April 1787 auf die Bühne kam und einen ähnlichen Beifall fand[27]. Daß Dittersdorf gegenüber Componisten wie Umlauf, Hanke, Ruprecht, deren Opern neben den Bearbeitungen französischer damals in Wien gegeben wurden, einen glänzenden Sieg davon trug war nicht zu verwundern; rasch verbreiteten sich dann seine Opern von Wien aus über alle deutschen Bühnen, und drängten die meisten bis dahin gegebenen Operetten

---

Amthauptmann von Freienwalde, was ihn aber nicht hinderte als dessen Kapellmeister zu fungiren. Dort fiel er 1794 in Ungnade und verlebte auf dem Gute des Freiherrn v. Stillfried seine letzten Lebensjahre in Dürftigkeit und Krankheit, und starb dort 1799.

26) Eine ausführliche, theilweis sehr anerkennende Beurtheilung dieses Oratoriums von Spazier findet sich im Berliner musik. Wochenblatt S. 41 ff.

27) Eine italiänische Oper Democrito corretto von Dittersdorf, welche am 2 Jan. 1787 zuerst aufgeführt wurde, fiel dagegen vollständig durch.

zurück, so daß Dittersdorf sehr bald vor den meisten Componisten eine große Popularität erlangte[28]. Daß diese auf wirklichen Verdiensten beruhte kann Niemand leugnen wollen[29]. Mit Geschick wußte er die Vortheile, welche sowohl die italiänische opera buffa als die französische komische Oper sich erworben hatte, namentlich die Einführung lebendiger und ausgedehnter Finales und bedeutende Ensemblesätze, wie

28) Gerber charakterisirt ihn ausführlich als den ersten und eigentlichen Meister im populären Stil, dem komische Laune und das Talent der Karikatur vor allen verliehen wären (A. M. Z. I S. 307 ff.); auch Triest bezeichnet ihn als den vorzüglichsten Volkscomponisten, dem es möglich gewesen wäre die Ehre der Deutschen hinsichtlich der komischen Musik zu retten, doch bedauert er daß Dittersdorf zu viel und zu rasch geschrieben und zu wenig Gewicht auf die Textbücher gelegt habe (A. M. Z. III S. 377 ff.). Vgl. Biedenfeld, die komische Oper S. 60 ff.

29) Auf Veranlassung seiner Oper „Betrug durch Aberglauben" heißt es im Berliner musikalischen Wochenblatt (1791 S. 37): „Daß die Dittersdorfischen Opern insgesammt auf allen Theatern Deutschlands so viel Glück gemacht, ist wohl unstreitig dem zuzuschreiben daß sie der Fassungskraft eines jeden, selbst des ungebildeten Zuhörers angemessen sind. Die Melodien sind, wenn auch nicht immer neu und edel, doch immer so ins Gehör fallend, daß man den Augenblick in Versuchung geräth sie mitzusingen. Die Arien sind für den Sänger so brillant gesetzt, daß man gezwungen ist Beifall zu geben, selbst dann, wenn der Text eine andere Behandlung zu erfordern schiene. Nimmt man nun dazu noch die echt komische, wirklich schätzenswerthe Laune dieses Componisten und sein äußerst glänzendes Accompagnement, welches er durch eine gewisse Hülle von Blasinstrumenten noch zu heben weiß, so ist es um so viel weniger zu verwundern, daß seine Opern so großen und anhaltenden Beifall erhalten haben." Später wird aber doch bemerkt (S. 54), er habe seine Lieblingsmelodien und seine Lieblingsgänge in der Harmonie, „welche immer wiederkommen — und immer gefallen"; und bei Gelegenheit seines Hieronymus Knicker werden die Schwächen etwas stärker betont und beklagt, das unersättliche Publicum wolle, daß der Künstler von Zeit zu Zeit auf den großen Markt ziehe und Stücke von der Hand schlage, es verlange Neuheit und Masse (ebend. S. 163).

die Freiheit in der Anwendung und Behandlung der verschiedensten Formen auch in der deutschen komischen Oper zur Geltung zu bringen; er war nicht allein wohlerfahren in der Behandlung der Singstimmen sondern hatte als fruchtbarer Instrumentalcomponist nach Haydns Vorgang und Muster gelernt das Orchester selbständig und wirksam zu verwenden. Er besaß eine leichte Erfindung, die ihm stets angenehme fließende Melodien zuführte, ein wahrhaft komisches Talent, welches sich in drastischen Einfällen äußerte, und seine Musik hatte durchgehends einen Charakter von Behagen und Gemüthlichkeit, den man als wahrhaft deutsch bezeichnen darf, vielleicht auch da wo er bis zum Philisterhaften herabsinkt. Man möchte ihn in mancher Hinsicht mit Gretry vergleichen; wie er hinter diesem an Geist und Feinheit weit zurücksteht, so ist er ihm dagegen an musikalischer Tüchtigkeit entschieden überlegen. Wenn man ihm Originalität und Lebendigkeit keineswegs absprechen kann, so darf man Tiefe der Empfindung, Adel der Formgebung, überhaupt das worin die höchste künstlerische Genialität begründet ist bei ihm nicht suchen, und den Beweis für sein bestimmt begränztes Talent legte jede neue Oper ab, in der sich im Wesentlichen das wiederholte, was ihm zuerst gelungen war; wie denn seine Bedeutung auch von Zeitgenossen bereits richtig gewürdigt worden ist.

Joseph II theilte die Vorliebe des Publicums für die leichtere Musik Dittersdorfs, er sprach es gradezu gegen diesen aus, daß er ihn Mozart und Haydn vorziehe, welche das Orchester den Sängern gegenüber zu sehr bevorzugten, und belohnte ihn reichlich als er im Frühjahr 1787 Wien verließ. Indessen konnte dennoch die deutsche Oper ihm kein rechtes Interesse mehr abgewinnen, schon im Herbst 1787 wurde

den Mitgliedern derselben gekündigt und mit Ende Februar 1788 hörten ihre Vorstellungen auf[30].

Mozarts eigenhändiges thematisches Verzeichniß zeigt seit seiner Rückkehr nach Wien bis zur zweiten Reise nach Prag nur weniger bedeutende Arbeiten, welche offenbar fast alle durch gesellige Veranlassungen oder den Unterricht hervorgerufen waren; die beiden Quintetts, welche darunter den ersten Rang einnehmen, waren ohne Zweifel auch auf Bestellung für gewisse musikalische Cirkel geschrieben[31]. Und mit diesen Compositionen drang er damals in Wien keineswegs allgemein durch. Der schon erwähnte Reisende berichtet[32]: „Kotzeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist es auch, und seine Haydn dedicirten Quartetten bestätigen es aufs Neue, daß er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Unge-

30) Müller Abschied S. 277.

31) Das Verzeichniß weist nach im Jahr 1787
11 März Ein Rondo für das Klavier allein (A-moll S. 14).
18 März Scena für Hrn. Fischer Non sò d'onde viene (II S. 172 f.).
23 März Arie für Hrn. Gottfried von Jacquin Mentre ti lascio (III S. 329 f.).
19 April Quintett für 2 Violin, 2 Viole u. Violoncello (C-dur S. 100).
16 Mai Quintett — — — (G-moll S. 101 ff.).
18, 20, 23, 26 Mai je ein Lied.
29 Mai Eine Klavier-Sonate auf 4 Hände (C-dur S. 35 f.).
11 Juni Ein musikalischer Spaß (F-dur III S. 339 ff.).
24 Juni Zwei Lieder.
10 Aug. Eine kleine Nachtmusik bestehend in einem Allegro, Menuett und Trio, Romance, Menuett und Trio und Finale — 2 Violini, Viola e Bassi (G-dur, André Verz. 186, meines Wissens ganz unbekannt geblieben).
24 Aug. Eine Klavier-Sonate mit Begleitung einer Violin (A-dur S. 37, 11).

32) Cramer Magaz. f. Musik 1788 II S. 53.

wöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verrathen."

Wie fleißig etwa Mozart auch schon am Don Giovanni arbeitete davon ist nichts bekannt, aus seiner sonstigen Weise zu schließen darf man wohl annehmen daß er anfangs mit Lebhaftigkeit das neue Libretto angegriffen habe und später ins Aufschieben mit dem Niederschreiben gerathen sei; nach den bekannten Traditionen scheint es sicher daß die Oper noch nicht fertig war, als er im September 1787 nach Prag kam [33], sondern erst dort im Verkehr mit den Darstellern, in der anregenden Gesellschaft enthusiastischer Freunde und Verehrer und unter dem begünstigenden Drängen der herannahenden Aufführung vollendet wurde [34]. Der Impresario,

---

33) „Mozart auf der Reise nach Prag" ist von Eduard Mörike in einer Novelle (Stuttgart 1856) dargestellt worden, welche die Anmuth und Feinheit ihres Verfassers nicht verläugnet. Indessen mag man doch bedauern, daß grade von dieser Hand in der Charakteristik des großen Meisters die Seite des leichten Lebemannes so hervorgekehrt ist; und daß ein Dichter Mozart eine Art des Componirens zuschreiben konnte, die wenigstens seiner künstlerischen Natur so fern wie möglich lag, ist kaum begreiflich.

34) Manche Nachrichten über diesen Aufenthalt in Prag giebt J. N. Stiepanek in der Vorrede seiner böhmischen Uebersetzung des Don Giovanni (Prag 1825, deutsch bei Nissen S. 515 ff.). Dann sind die Prager Reminiscenzen bei Gelegenheit des Mozart-Jubiläums in der Bohemia (1856 N. 21—24) wieder aufgefrischt. Einzelne Züge hat auch J. P. Lyser in seiner sogenannten Kunstnovelle „Don Giovanni", die mit ähnlichen im Mozart-Album (Hamburg 1856) wiederholt ist, nach den Mittheilungen, welche ihm der Sänger L. Bassi gemacht habe, erzählt. Allein hier fehlt es sichtlich nicht allein an ästhetischer Bildung sondern auch an dem sicheren Gefühl für historische Wahrheit und deren Ueberlieferung, so daß von diesen Geschichtchen nur sehr vorsichtig Gebrauch gemacht werden darf. Noch viel tiefer steht Herib. Rau's „culturhistorischer Roman" Mozart (Frkf. 1858), der mit Cultur und Geschichte gleich wenig gemein hat; namentlich ist die Schilderung des

welcher der damaligen Sitte gemäß dem Componisten bis nach geschehener Aufführung der Oper Wohnung geben mußte, hatte Mozart in einem Hause „bei drei Löwen" auf dem Kohlmarkt (N. 420) Quartier gemacht[35]; er hielt sich aber am liebsten auf dem Weingarten seines Freundes Duschek in Kossir (Kosohirz) auf, wo man noch das Zimmer, welches er bewohnte und den steinernen Gartentisch zeigt, an welchem er oft unter heiterem Geplauder der Gesellschaft und während des Kegelspiels an seiner Partitur schrieb (III S. 244)[36]. Was man erzählt von der feinen Diplomatie, mit welcher Mozart die Vertheilung der Rollen unter die darstellenden Künstler zu allseitiger Zufriedenheit zu Stande gebracht habe, wie er L. Bassi habe beruhigen müssen daß Don Giovanni gar keine eigentliche große Arie zu singen habe, wie er ihm zu Gefallen das Duett La ci darem la mano immer wieder von Neuem componirt habe, bis beim fünftenmal der Sänger endlich zufrieden gewesen sei[37] — das mag auf sich beruhen[38], wie die obligaten Erzählungen von Liebeleien mit den Sängerinnen. Das Verhältniß zur

---

Prager Aufenthalts eine empörende Schmähung des sittlichen und künstlerischen Charakters Mozarts, wie sie keiner seiner Gegner versucht hat.

35) Ost und West 1839 N. 42 S. 172. Man hat später an diesem Hause eine Gedenktafel errichtet.

36) Der Weingarten heißt Petranka (Smichow N. 169) und gehört nach Angabe der Bohemia (1856 S. 118) dem Kaufmann Lambert Popelka.

37) Für diese Angabe könnte man allenfalls gelten machen daß das Duett in der Originalpartitur auf kleinerem Papier und mit etwas anderer flüchtiger Hand geschrieben als die übrigen Nummern sich findet; ebenso die Arie des Masetto (Anhang 2). Das weist allerdings darauf hin daß sie später als die Hauptmasse entweder ganz nachcomponirt oder umgearbeitet worden sind.

38) Castil-Blaze hat diese Kunstnovellen sämmtlich ohne Weiteres als baare Geschichte angenommen (Molière musicien I p. 310 ff.).

Duschek kennen wir schon; Teresa Saporiti soll geäußert haben, es sei erstaunlich daß ein so bedeutender Künstler ein so unbedeutendes Aeußeres habe, worauf Mozart an seiner schwachen Seite getroffen seine Neigung von ihr abgewendet und der Micelli oder auch der Bondini geschenkt habe: — mehr Sängerinnen waren damals in Prag leider nicht zu haben.

Leider sind wir über den Einfluß, welchen die Eigenthümlichkeit der Sänger und andere zufällige Umstände auch diesmal auf Einzelnheiten der Composition ausgeübt haben werden, nicht näher unterrichtet. Ein paar wohl beglaubigte und nach verschiedenen Seiten hin charakteristische Anekdoten beziehen sich auf die Proben der Oper, zu welchen auch da Ponte von Wien gekommen war[39], dem man seine Wohnung im Hinterhause des Gasthofes „zum Platteis" angewiesen hatte, so daß Dichter und Componist bequem aus den Fenstern sich mit einander unterhalten konnten.

Im Finale des ersten Akts mochte sich Ter. Bondini als Zerlina nicht entschließen zur rechten Zeit und in gehöriger Weise den verhängnißvollen Angstschrei auszustoßen. Nach mehreren vergeblichen Versuchen ging Mozart selbst auf die Bühne, ließ die ganze Stelle wiederholen und packte im rechten Moment die Sängerin unerwartet so derb an daß sie erschrocken aufschrie. „So ists recht", sagte er dann lachend zu ihr „so muß man aufschreien!" Im Figaro konnte ihn die Micelli lange nicht zufrieden stellen und er setzte ihr mit Wiederholen dermaßen zu daß sie ihren Verdruß deutlich merken ließ. Anstatt aber um Entschuldigung zu bitten, rief er als es ihr endlich nach Wunsch gelungen war freundlich zu: brava donnella! Dann zeigte er sich auch

39) Da Ponte mem. II p. 102.

wiederum nachgiebig gegen billige Forderungen. Die Worte welche der Comthur in der Kirchhofsscene singt waren ursprünglich nur von Posaunen begleitet. Da die Stelle den Posaunisten nach wiederholten Versuchen nicht gelingen wollte, ging Mozart zu ihren Pulten um zu erklären, wie er sie vorgetragen wünschte, worauf ihm einer derselben erklärte: „Das kann man so nicht blasen und von Ihnen werde ich es auch nicht lernen." Lächelnd erwiederte Mozart: „Gott bewahre mich daß ich Sie die Posaune lehren wollte; geben Sie nur die Stimmen her, ich will sie ändern." Er that es und setzte dann noch die Holzblasinstrumente hinzu[40].

Auch von seinem Gedächtniß gab er in einer der Proben einen Beweis, indem er die Trompeten- und Paukenstimmen zum zweiten Finale, ohne die Partitur vor sich zu haben aufschrieb[41] und sie den Spielern mit der Weisung gab an einer Stelle aufzumerken, wo entweder vier Takte zu viel oder zu wenig sein würden, was sich auch als richtig erwies[42].

Eine gute Vorbedeutung für die Aufnahme der neuen Oper war eine glänzende Aufführung des Figaro, welche zu Ehren des Prinzen Anton von Sachsen und seiner Gemahlin der Erzherzogin Maria Theresia von Toscana, die auf ihrer Hochzeitsreise durch Prag kamen[43], bei beleuchtetem

40) In der Originalpartitur fehlt das Recitativ mit diesen beiden Stellen, so daß die Aenderungen nicht mehr zu controliren sind. Im Idomeneo ist das Orakel nur von Posaunen und Hörnern begleitet.

41) In der Originalpartitur sind keine Trompeten und Pauken notirt, auch ist nicht auf ein Extrablatt verwiesen; sie werden also wohl ein späterer Zusatz sein.

42) Nissen S. 519 f. 559 f.

43) Zur Feier der Vermählung war in Wien am 1 Oct. Martins Arbore di Diana gegeben worden, welche noch im selben Jahre neun Vorstellungen erlebte.

Hause unter Mozarts Direction Mitte Octobers Statt fand und mit gewohntem Beifall aufgenommen wurde. Indessen war Mozart selbst über den Erfolg des Don Giovanni keineswegs ganz ruhig und fragte nach den ersten Proben bei einem Spatziergang den Orchesterdirector Kucharz im Vertrauen, was er von der Oper halte, und ob sie wohl gleichen Beifall wie Figaro finden werde, von dem sie so ganz und gar verschieden sei. Auf dessen Versicherung daß er an dem Erfolge einer so schönen und originellen Musik nicht zweifle und daß alles was von Mozart käme vom Prager Publicum mit Begeisterung aufgenommen werden würde, erwiederte dieser daß ihn dies Urtheil eines Kenners beruhige, daß er sich aber auch Mühe und Arbeit nicht habe verdrießen lassen um für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Dann fügte er jene merkwürdige Aeußerung hinzu daß man sich irre, wenn man glaube daß ihm seine Kunst so leicht geworden sei, daß Niemand soviel Mühe auf das Studium der Composition verwendet habe und daß es nicht leicht einen berühmten Meister gebe, den er nicht fleißig studirt habe[44].

So nahte der Tag der Aufführung, der 29 October 1787[45], heran und die Ouverture wurde nicht geschrieben, war am Abend vor der Aufführung noch nicht fertig zur großen Beunruhigung der versammelten Freunde, worüber Mozart sich sehr zu belustigen schien. Es ist bereits (III S. 421 f.) erzählt, wie er sich spät von der lustigen Gesell-

44) Diese Unterredung mit Kucharz, deren Gewährsmann ich (III S. 426) nicht nachweisen konnte, ist von Niemtschek in der zweiten Ausgabe seiner Biographie (Prag 1808), die ich erst später kennen lernte, erzählt (S. 87 f.).

45) Von Nissen S. 507 und seitdem allgemein wird der 4 Nov. angegeben; das richtige Datum giebt der gleich anzuführende Brief an Jacquin.

schaft trennte und dann bei einem Glas Punsch, während seine Frau ihm Geschichten erzählte, sich ans Niederschreiben machte; wie ihn die Müdigkeit so überwältigte, daß er einige Stunden schlafen mußte, ehe er wieder an die Arbeit gehen konnte. Allein um 7 Uhr morgens war der Copist bestellt, und zur bestimmten Zeit wurde ihm die Ouverture übergeben[46]. Es war die letzte Frist, wenn die Stimmen noch bis zum Anfang der Oper ausgeschrieben werden sollten, der sich auch aus diesem Grunde um etwas verzögerte. Vom Blatt spielte nun das wohlgeschulte und begeisterte Orchester die Ouverture so gut, daß Mozart während der Introduction zu den ihm zunächst befindlichen Instrumentalisten sagen konnte: „Es sind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture ist doch recht gut von Statten gegangen"[47].

Der Erfolg der ersten Vorstellung war glänzend. Als

46) In Mozarts thematischem Catalog ist neben dem Thema der Ouverture unter dem 28 October eingetragen „Il Dissoluto punito o il Don Giovanni Opera buffa in 2 Atti — Pezzi di musica 24." Die Ouverture ist wie gewöhnlich als ein Stück für sich geschrieben, mit auffallend flüchtigen Zügen, aber fast ohne alle Aenderungen.

47) In „Mozarts Geist" wird berichtet Mozart habe die anfänglich in Prag geschriebene Ouverture später auf Haydns Rath mit einer zweiten, der jetzt bekannten vertauscht. Nach Lyser (Mozart-Album S. 27) wäre der wahre Sachverhalt, wie ihn Duschek und Bassi erzählten, folgender. Mozart sei eines Tags zu Duschek gekommen, als eben Bassi anwesend war, und habe erklärt, es gehen ihm zum Don Giovanni drei Ouverturen im Kopfe herum; er könne sich für keine entscheiden und erbitte sich darüber ihr Urtheil. Darauf habe er ihnen drei köstliche, ihrem inneren Werthe nach gleiche Ouverturen vorgespielt, eine in Es-dur, die zweite in C-moll, eine freie Fuge, wie jene zur Zauberflöte aber im Charakter ganz von ihr verschieden, die dritte in D, welche beide für die passendste erklärt hätten und die Mozart dann später so rasch niedergeschrieben habe; die anderen beiden auch aufzuschreiben sei er aber nie zu bewegen gewesen.

Mozart in dem zum Erdrücken vollen Theater am Klavier als Dirigent erschien, wurde er mit enthusiastischem Klatschen und dreimaligem Tusch empfangen. Die Spannung, mit welcher die Ouverture aufgenommen wurde, löste sich in einen wahren Beifallsjubel auf, der die Oper bis zu Ende begleitete. Die Aufführung wird, obgleich die Gesellschaft keine Virtuosen vom ersten Rang und Namen aufzuführen hatte, als eine sehr vorzügliche gepriesen; der begeisternde Einfluß des Meisters wie die gehobene Stimmung des Publicums waren wohl geeignet gute Kräfte bei gutem Willen auch zu außerordentlichen Leistungen zu steigern[48]. Ganz entzückt über diesen Erfolg schrieb Guardasoni, der damals mit Bondini an der Direction betheiligt war, die er später allein übernahm[49], an da Ponte, welcher schon vor der Aufführung nach Wien hatte zurückreisen müssen um den Axur auf die Bühne zu bringen, die Worte: Evviva da Ponte, evviva Mozart! Tutti gli impresarj, tutti i virtuosi devono benedirli; finchè essi vivranno non si saprà mai cosa sia miseria teatrale[50]. Auch Mozart theilte ihm

48) Die Besetzung bei der ersten Aufführung in Prag war folgende:

Don Giovanni	Sign. Luigi Bassi
Donna Anna	Sgra. Teresa Saporiti
Donna Elvira	Sgra. Caterina Micelli
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni
Leporello	Sign. Felice Ponziani
Don Pedro / Masetto	Sign. Giuseppe Lolli
Zerlina	Sgra. Teresa Bondini.

49) Eine sehr ungünstige Charakteristik von seiner Geldgier und völligen Rücksichtslosigkeit gegen Künstler und Publicum wird A. M. Z. II S. 537 gegeben.

50) Da Ponte mem. II p. 103. Das Honorar, welches er bezog, waren 50 Ducaten.

sogleich den glücklichen Ausfall ihrer gemeinsamen Bestrebungen mit, und an Gottfr. v. Jacquin schrieb er (4 Nov. 1787)[51]: „Liebster, bester Freund! Ich hoffe, Sie werden mein Schreiben erhalten haben. Den 29 Oct. ging meine Opera D. Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten Beyfall. Gestern wurde sie zum viertenmal (und zwar zu meinem Benefice) aufgeführt. Ich gedenke den 12ten oder 13ten von hier abzureisen, bey meiner Zurückkunft sollen Sie also die Arie gleich zu singen bekommen; NB. unter uns. — Ich wollte meinen guten Freunden (besonders Bridi[52] und Ihnen) wünschen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen. — Vielleicht wird sie doch in Wien aufgeführt? ich wünsche es. — Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu schreiben; ich kann aber diesen Antrag, so schmeichelhaft er ist, nicht annehmen"[53].

Mozart, der in Prag wie Niemtschek sagt (S. 29), bei

51) Dieser Brief ist gedruckt Wien. Ztschr. 1842 N. 79 S. 625 f.

52) Vgl. II S. 561. III S. 328.

53) Die Wiener Zeitung (1787 N. 91) ließ sich folgendermaßen darüber vernehmen: „Montag 29 Oct. wurde von der italiänischen Operngesellschaft in Prag die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni, das steinerne Gastmahl aufgeführt. Kenner und Tonkünstler sagen daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden. Herr Mozart dirigirte selbst und als er in das Orchester trat, wurde ihm ein dreimaliger Jubel zugerufen, welches auch bei seinem Austritt geschah. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequiren und Jeder bewundert demungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester, bot seine Kräfte auf Mozarten zum Dank mit guter Exekution zu belohnen. Es wurden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und Decorationen erfordert, welches alles Herr Guardasoni glänzend hergestellet hat. Die außerordentliche Menge Zuschauer bürgen für den allgemeinen Beyfall."

jeder Gelegenheit große und unzweideutige Beweise der Hochachtung bekam, welche nicht aus Vorurtheil und Mode sondern aus wahrer Kunstliebe hervorgingen, ließ es sich gern im Kreise seiner Freunde und Verehrer wohl sein; und diese dachten noch später — so berichtet Niemtschek (S. 60) mit Vergnügen an die schönen Stunden, welche sie in seiner Gesellschaft verlebten. Er wurde dann vertraulich wie ein Kind, arglos öffnete er sein Herz und seine muntere Laune ergoß sich in den drolligsten Einfällen; man vergaß ganz, daß man mit dem bewunderten Künstler verkehrte.

Seiner Freundin, Mad. Duschek, hatte Mozart versprochen eine neue Concertarie zu componiren; wie gewöhnlich war er aber nicht dahinzubringen sie niederzuschreiben. Da sperrte sie ihn endlich in einem Gartenzimmer auf dem Weinberg ein und erklärte ihn nicht eher herauslassen zu wollen als bis die Arie fertig sei. Nun machte er sich zwar daran, erklärte aber nach vollendeter Arbeit seinerseits, wenn sie dieselbe nicht vom Blatt rein und richtig sänge, würde er sie ihr nicht geben[54]. Im Andante dieser Arie Bella mia fiamma[55] sind nämlich die Worte: questo affanno, questo passo è terribile per me auf eine höchst charakteristische Weise und so ausgedrückt, daß die an sich nicht leichten Intervalle der Singstimme durch die harmonische Führung zu einer wahren Probe reiner und sicherer Intonation werden. Uebrigens ist diese Arie eine der schönsten unter den Concertarien, und macht zwar an die Kehlfertigkeit der Sängerin

54) So wird nach dem Berichte von Mozarts Sohne in der Berl. Musikztg. Echo (1856 N. 25 S. 198 f.) erzählt.

55) In Mozarts thematischem Katalog ist unter dem 3 Nov. 1787 eingetragen „Scena für Mad. Duschek. Recitativo: Bella mia fiamma. Aria: resta o cara.“ Sie ist unter den gedruckten Concertarien N. 2. Woher der Text entlehnt sei ist mir unbekannt.

gar keinen Anspruch, verlangt aber eine große, in der eigentlichen Sopranlage ausgiebige Stimme, und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag im großen Stil. Interessant ist es zu beobachten, wie diese Arie bei sehr energischem und lebendigem Ausdruck sich doch von der eigentlich dramatischen Musik des Don Giovanni so wesentlich unterscheidet. Aus dem Zusammenhang ihrer Handlung genommen, nicht für die Darstellung auf der Bühne berechnet nimmt die Situation einen modificirten Charakter an, der Sänger im Concertsaal wird in ganz anderer Art zum Darsteller derselben als auf der Scene; demgemäß wird auch die Auffassung des Componisten, die Form welche er dafür findet, eine andere.

Um die Zeit als Mozart wieder nach Wien zurückkam starb Gluck (15 Nov. 1787); vielleicht trug der Erfolg des Don Giovanni in Prag dazu bei, daß Kaiser Joseph, um Mozart, der schon früher ernstlich an eine Uebersiedelung nach London gedacht hatte, in Wien zu halten, ihn durch ein Decret vom 7 Dec. 1787 zum Kammermusikus ernannte (III S. 184 ff.). Wahrscheinlich wäre diesem damals mit der Aufführung des Don Giovanni ebensosehr gedient gewesen, allein daran war vorläufig nicht zu denken.

Salieri hatte im Juni 1787 die Oper Tarare in Paris zur Aufführung gebracht, in welcher Beaumarchais nicht allein durch eine reichbewegte, spannende Handlung, durch Decorations- und Costumeffecte auf das Publicum zu wirken suchte, sondern auch durch politische und philosophische Doctrin, wie er in seinem wunderlichen allegorischen Prolog den Genius des Feuers und die Natur singen läßt:

Mortel, qui que tu sois, prince, brahme ou soldat,
Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état,
Elle est toute à ton caractère.

Das Publicum war zuerst etwas betreten, und die Musik fand man ungleich schwächer als die der vor drei Jahren aufgeführten Danaiden, allein der Glanz der Aufführung, unzweifelhaft auch das seltsame Gemengsel heterogener Elemente, welche die augenblickliche Zeitströmung zusammenbrachte, übten doch große Wirkung und machten die Oper zu einem Zugstück[56].

Der Kaiser, dem die Musik sehr gefiel, befahl daß die Oper von da Ponte italiänisch bearbeitet zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Franz mit der Prinzessin Elisabeth von Würtemberg in Wien gegeben werden sollte. Diese italiänische Oper Axur behielt zwar den Stoff in seiner wesentlichen Gliederung bei, war aber in Hinsicht auf Text und Musik völlig umgestaltet. Alles Tendentiöse fiel weg und die Elemente der Intrigue und des Pathos in der Handlung, welche man festhielt, wurden mit der sicheren Routine der italiänischen Opernpraxis behandelt. Da Ponte bewies von Neuem seine Geschicklichkeit und offenbar fand Salieri hier ein ihm ungleich mehr zusagendes Feld und scheute die Mühe der Umarbeitung nicht[57]. Da er alles daransetzte den glänzenden Erfolg, welchen Martins Arbore di Diana im Herbst gehabt hatte, zu verdunkeln, konnte er nicht wünschen vor der Aufführung seiner Oper eine ernstliche Concurrenz zu bestehen. L'amor costante von Cimarosa machte kein Glück und war ihm nicht gefährlich, aber Mozarts Don Giovanni, durch den Enthusiasmus der Prager aufs günstigste angekündigt, drohte den kaum zum Schweigen gebrachten Beifall des Figaro wieder zu erwecken. Am 8 Jan. 1788 wurde, nachdem die Trauung des hohen Paars durch den Erzherzog

56) Ueber die Schicksale dieser Oper s. L. de Loménin Beaumarchais et son temps II p. 399 ff.

57) Da Ponte mem. II p. 98. Mosel, Salieri S. 98 ff. 128 ff.

Maximilian am 6 Jan. Statt gefunden hatte, die Festoper Axur als „Freispektakel" aufgeführt[58]. Anfangs stutzte das Publicum auch hier noch bei den Spuren des französisch dramatischen Elements im Tarare, welche dem italiänischen Axur einen immer noch von dem hergebrachten Wesen der opera seria abweichenden Charakter gaben, allein sehr bald empfand man die lebendigere, mit glänzendem Pomp ausgestattete Handlung und die freiere Entwickelung der musikalischen Formen als einen angenehmen Reiz der doch wesentlich italiänischen Musik, und viele rasch aufeinander folgende Vorstellungen steigerten den Beifall, den diese Oper in Wien[59], namentlich beim Kaiser Joseph[60], und bald allgemein auf allen deutschen Bühnen fand[61]. Jetzt war es aber rathsam die günstige Stimmung des Publicums sich befestigen zu lassen und nicht durch bedeutende Erscheinungen zu beirren. Don Giovanni durfte daher noch nicht zugelassen werden; Mozart mochte für die Unterhaltung der Wiener durch die Tänze sorgen, welche er im Januar 1788 für die Bälle im Redoutensaale schrieb, und seinen patriotischen Gefühlen durch ein Lied auf den Türkenkrieg Luft machen, welches der Komiker Baumann im Leopoldstädter Theater vortrug (III S. 288); auch scheint er in den Fasten eine Akademie gegeben zu haben, für welche er das Klavierconcert in D-dur (S. 52, 16) schrieb.

Aber Joseph II, welcher mit dem Erfolg des Don Giovanni in Prag sehr zufrieden war, hatte die Aufführung an-

58) Müller Abschied v. d. Bühne S. 277 f.

59) Da Ponte mem. II p. 108. A. M. Z. XXIV S. 284. Axur wurde im Jahr 1788 neunundzwanzigmal aufgeführt.

60) Als Lieblingsoper des Kaisers wird Axur bezeichnet mus. Korr. 1790 S. 30.

61) Man sehe z. B. die Anzeige aus Berlin im musik. Wochenbl. S. 5 ff.

geordnet und so mußte sie endlich ins Werk gesetzt werden[62]. Am 7 Mai 1788 wurde Don Giovanni gegeben und gefiel nicht. Alle Welt, erzählt da Ponte (mem. II p. 104), außer Mozart glaubte, es sei irgendwo versehen; man machte Zusätze, man änderte Arien — er gefiel immer nicht. „Die Oper ist göttlich", sagte der Kaiser „vielleicht noch schöner als Figaro, aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener." Als da Ponte Mozart diese Aeußerung hinterbrachte, antwortete er: „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen." Auf seinen Rath sorgte da Ponte dafür daß die Oper rasch hintereinander wiederholt wurde, man gewöhnte sich an das ungewohnte Phänomen und mit jeder neuen Vorstellung wuchs der Beifall[63].

Man hat die Ursache des Mißfallens auch darin finden wollen daß die Oper weder so gut besetzt noch so gut ausgeführt worden sei, als nöthig und gerecht gewesen wäre (A. M. Z. XXIV S. 284). Die Hauptrollen aber waren wenigstens in so guten Händen daß man schon bösen Willen annehmen müßte, wenn die Ausführung nicht vortrefflich war[64].

62) Mein Freund Gabr. Seidl theilt mir mit daß in der Theaterrechnung 1788—1789 verzeichnet ist S. 45, 127 „dem da Ponte Lorenz für Componirung der Poesi zur Opera il Don Giovanni 100 fl." und S. 47, 137 „dem Mozart Wolfgang für Componirung der Musique zur Opera il Don Giovanni 225 fl."

63) Don Giovanni wurde in diesem Jahr funfzehnmal aufgeführt, und zwar 7. 9. 12. 23. 26. 30 Mai. 16. 23 Juni. 6. 11. 21. 31 Juli. ? Aug. 3 Nov. 15 Dec. Langes (Selbstbiogr. S. 171) Erzählung, Don Giovanni sei nach der dritten Aufführung zurückgelegt, beruht also auf Irrthum. Allein nach dem Jahr 1788 hielt man ihn von der Bühne fern und er ist erst am 5 Nov. 1792 wieder in einer elenden deutschen Bearbeitung von Spieß auf der Wieden aufgeführt worden.

64) Die Besetzung in Wien war folgende

Don Giovanni	Sign. Steffano Mandini
Donna Anna	Sgra. Aloisia Lange
Donna Elvira	Sgra. Caterina Cavalieri

Leider erfahren wir von da Ponte nichts Näheres über die Aenderungen, welche mit der Oper vorgenommen wurden[65]; wir lernen nur aus Mozarts thematischem Catalog die für die Wiener Sänger geschriebenen Einlegestücke kennen, welche übrigens schon vor der ersten Aufführung (24. 28. 30 April) componirt worden sind.

Die Cavalieri — welche wie ein schon mehrmals erwähnter musikalischer Reisender[66] im Jahr 1786 berichtet, ihre Talente in einer erstaunenswürdigen Weise ausgebildet hatte, so daß sie den größten Sängerinnen Italiens an die Seite gesetzt zu werden verdiene und in Italien überall vergöttert werden würde, während in Wien kein Mensch ein Zeichen seiner Bewunderung laut werden lasse — verlangte für die Partie der Elvira eine große Scene, mit der sie als Sängerin Ehre einlegen könnte. So entstand die herrliche Arie Mi tradì quell' alma ingrata[67]. Soviel wie einst bei der Entführung „der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufzuopfern“ (III S. 106) konnte sich Mozart jetzt zwar nicht entschließen, allein offenbar ist das Interesse des Gesanges vor dem dramatischen, die Individualität der Sängerin vor dem Charakter der Elvira begünstigt. Es ist ein ähnliches

Don Ottavio	Sign. Francesco Morella
Leporello	Sign. Benucci
Don Pedro Masetto	unbekannt
Zerlina	Sgra. Luisa Mombelli.

65) Es ist mir nicht gelungen ein gedrucktes Textbuch der Wiener Oper aus jener Zeit aufzutreiben; die Tradition jener Aufführungen scheint sich ganz verloren zu haben und bei so vielen Bemühungen um Text und in Inscenesetzung ist doch danach gar nicht gefragt worden.
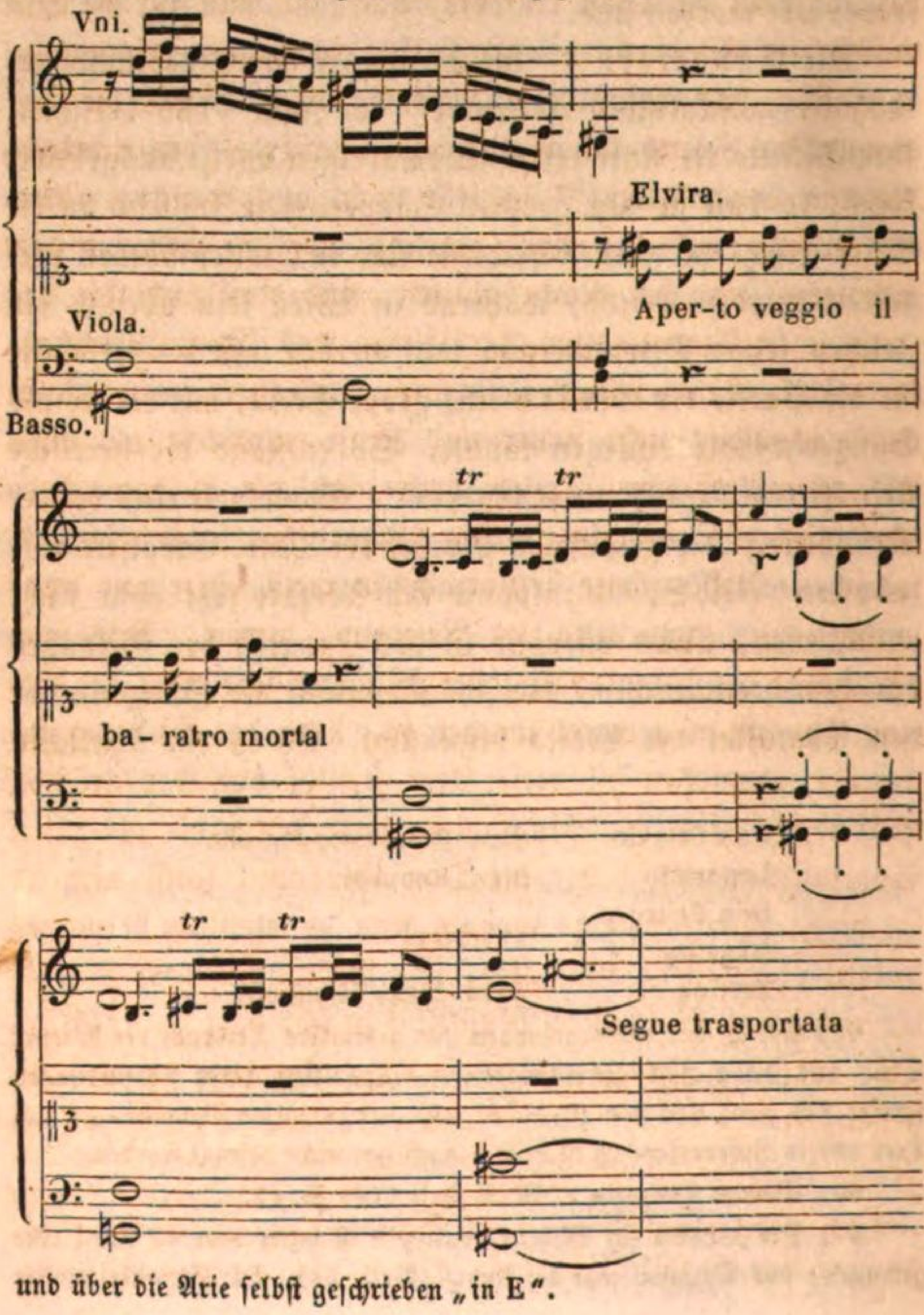
66) Cramer Magazin d. Musf. Juli 1789 S. 47.

67) Die „Scena für Mlle. Cavalieri“ ist unter dem 30 April eingetragen; das Original war bei André (Verz. 53). Die Cavalieri wollte

Verhältniß wie mit der nachcomponirten Arie der Gräfin im Figaro (S. 231 f.), nur nach einer andern Richtung hin. Während dort die Empfindung mit stärkerer Gewalt und

---

dieselbe in E-dur statt in Es-dur singen, deshalb hat Mozart nach dem 19 Takt des Recitativs folgende Aenderung gemacht



und über die Arie selbst geschrieben „in E“.

in sinnlicherer Fülle sich ausspricht als es im Charakter der Gräfin liegt, ist hier die leidenschaftliche Heftigkeit der Elvira zu einer Gefaßtheit ermäßigt, welche man derselben kaum zutrauen kann. Allerdings ist es ein Moment der Ruhe, fast der Erschöpfung, in welchem sie fast mehr beschaulich als aufgeregt bei sich selbst einkehrt, und faßt man nur die Situation im Allgemeinen auf, so ist die weiche Stimmung, in welcher das Gefühl einer unauslöschlichen Liebe die Regungen des Zorns kaum aufkommen läßt, — den richtigen Vortrag vorausgesetzt[68] — sehr wohl ausgedrückt; allein die Würde und der Adel, welche hier die Wogen des Schmerzes und der Rache glätten, sind eben nicht die bezeichnenden Eigenschaften der Elvira des Don Giovanni, deren Arie (7) Ah! fuggi il traditor, trotz ihrer fremdartigen Ausdrucksweise mehr Feuer und Kraft entwickelt als diese ausgeführte Scene. Treten doch auch die Accente einer schmerzlichen Sehnsucht, welche Mozart mit solcher psychologischen Meisterschaft hervorzuheben weiß, hier nur ausnahmsweise, namentlich im Recitativ, hervor. Das war offenbar in der Individualität der Sängerin begründet, der hier eine Concession gemacht worden ist. Von der Stellung im Drama abgesehen ist diese Arie freilich von der größten Schönheit, und die Singstimme wird durch die obligaten Soloinstrumente — die im Don Giovanni sonst nirgend in dieser Weise benutzt worden sind — trefflich hervorgehoben. Man sieht auch hier, jede Bedingung war Mozart die rechte um ein schönes Musikstück zu schaffen; in s e i n e m Don Giovanni hätte aber diese Arie schwerlich ihren Platz behauptet.

68) Ueber diesen ist eingehende Belehrung von Gumprecht (klass. Sopranalbum S. VIII f.) gegeben.

Ob dem Tenoristen, Sgn. Morella, die große Arie des Ottavio zu groß war, oder ob er sich nicht damit begnügte und schon im ersten Akt eine Arie verlangte ist nicht bekannt. Die für ihn componirte Arie in G-dur (Anhang 3) Della sua pace[69] folgt dem kleinen einleitenden Recitativ nach unmittelbar auf die Rachearie der Donna Anna[70]. In ihr spricht sich der zärtliche Liebhaber noch ausschließlicher und weicher aus als in der des zweiten Akts, der Aufschwung zum Heroischen fehlt ihr ganz, den man der Situation nach hier noch eher erwartet, und der edle Schwung in der Arie der Donna Anna läßt den Contrast um so schärfer hervortreten. Wie weit die Individualität des Sängers oder Rücksicht auf die Vorliebe des Publicums für schmachtende Liebhaber auf das starke Hervorheben dieser Seite eingewirkt haben, mag dahin gestellt bleiben; dies zugegeben ist gegen die Arie nichts einzuwenden. Sie ist einfach und wahr im Ausdruck der Empfindung, weich und zart ohne Süßlichkeit und vom reinsten Wohllaut; außer der schönen klaren Hauptmelodie sind einzelne Stellen, wie der Uebergang nach H-moll und der Rückgang nach D-dur bei den Worten: e non ho bene, s'ella non l'ha und der Schluß von überraschender Wirkung.

Drastischere Mittel auf das Publicum zu wirken sollten in dem Duett zwischen Zerlina und Leporello Per

69) Im Original (André Verz. 52) ist die Tempobezeichnung Andantino sostenuto. Die gedruckte Partitur ist correct, nur daß die drei Achtel der Hörner S. 324 Takt 13 und S. 326 Takt 8 nicht piano sondern forte bezeichnet sind.

70) Dieses Recitativ, in welchem D. Ottavio sagt, er könne einem Edelmanne eine solche Schandthat nicht zutrauen, wolle aber alles aufbieten die Wahrheit zu entdecken, um die Geliebte zu enttäuschen und zu rächen, dürfte im Dialog nicht fehlen, weil es das Auftreten der Masken im Finale motivirt.

queste tue manine (Anhang 4) zu Geltung kommen. Die Situation ist derb komisch — Leporello wird von Zerlina arg mißhandelt und zuletzt festgebunden —; offenbar sollte hier dem Publicum, das in einer opera buffa brav lachen wollte, ein Opfer gebracht werden. Daß Benucci ein ausgezeichneter Komiker in jeder Gattung war wissen wir, von Sgra. Mombelli läßt dies Duett schließen daß sie vorwiegend buffa war. Zerline äußert ihren Zorn und ihre Rachlust mit großer Zungenfertigkeit lebhaft genug, aber die Anmuth und Schalkhaftigkeit, welche sie sonst auszeichnen, hat sie hier ganz abgestreift. Das Duett wäre in einer eigentlichen Opera buffa vollkommen am Ort; in den Don Giovanni gehört es nicht, weil es Leporello und Zerline in einer Weise in den Vordergrund bringt, welche mit der Haltung des Ganzen durchaus nicht übereinstimmt und weil es beide Personen in ein zu grelles und im Verhältniß zur übrigen Charakteristik sogar falsches Licht setzt[71].

Mozart hatte also wohl Recht, wenn er meinte Aenderungen und Zusätze könnten seiner Oper nicht aufhelfen; sie scheinen auch auf das Wiener Publicum nicht sonderlich gewirkt zu haben, das sich in diese ungewöhnliche Erscheinung nicht finden konnte. Wie Haydn in einer großen Gesellschaft beim Fürsten R[osenberg] die tadelnden Urtheile der Musiker und Kenner durch die Aeußerung zum Schweigen

71) In der Originalpartitur ist im letzten Finale eine bedeutende Kürzung, wie es scheint für die Aufführung in Wien, vorgenommen worden. Es ist nämlich von S. 293 Takt 15 bis S. 297 Takt 9 alles gestrichen und auf einem Beiblatt der in der musikalischen Beilage VI mitgetheilte Uebergang zu den letzten Takten des Larghetto, das der Hauptsache nach gestrichen wurde, verzeichnet. Dies darf man wohl als eine wirkliche Verbesserung ansehen.

brachte daß nach seiner Ueberzeugung Mozart der größte Componist sei[72] ist bereits erzählt worden (III S. 313).

In deutschen Bearbeitungen machte Don Giovanni zunächst seinen Weg über die Bühnen Deutschlands. Im October 1789 wurde er in Mannheim mit außerordentlichem Beifall gegeben[73], um dieselbe Zeit führte ihn Schröder in Hamburg auf. Schink, der den Text der Oper hart verurtheilt, äußert sich um so enthusiastischer über die Musik[74]. „Wer hieß Mozart" sagt er „zu einem so italiänisch wahren Opernthema eine so unopernmäßige, schöne, große und edle Musik setzen? Ist dieser prachtvolle, majestätische und kraftreiche Gesang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singspiel bringen, ihr Herz aber zu Hause lassen? — Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum Don Juan wird überall nur immer einem kleinen Haufen Auserwählter einleuchten. Es ist keine Musik für Jedermanns Geschmack, die bloß das Ohr kitzelt und das Herz verhungern läßt. Man muß, sie in ihrer ganzen Vortrefflichkeit zu fühlen, wahren musikalischen Sinn, richtige, gebildete Begriffe von dem ersten und höchsten Zweck der Tonkunst haben; muß wissen, wozu Gesang da ist und was er wirken soll. Mozart ist kein gewöhnlicher Componist. Man hört bei ihm nicht bloß leichte gefällige Melodien aufs Gerathewohl. Seine Musik ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Sie ist Studium der Sprache, die er musikalisch behandelt, richtige Kenntniß der Prosodie. Er beobachtet in der Länge und Kürze der

72) Parke berichtet (mus. mem. I p. 171) daß er ähnliche Aeußerungen über Mozart aus Haydns Munde wiederholt gehört habe.

73) Journal der Moden 1790 S. 50.

74) Schink dramaturgische Monate (1790) II S. 320 ff.

Silben, in dem Charakter des Ausdrucks genau das Verhältniß, welches dem natürlichsten Maaß am nächsten kommt, und die möglichste Uebereinstimmung der musikalischen Töne mit denen, durch die sich die Empfindung in der Deklamation äußern würde. Seine Modulationen stimmen, wenige Fälle ausgenommen, vollkommen mit den Regeln einer richtigen Deklamation überein; seine Interpunktionen sind wahr und seine Pausen mit weiser Prüfung angebracht. Er legt nie Laufer und Triller in Silben, die derselben nicht fähig sind, und verschnirkelt überhaupt nie seinen Gesang mit unnöthigen und seelenlosen Coloraturen. Das heißt den Ausdruck aus der Musik verbannen und der Ausdruck liegt nie in einzelnen Worten, sondern in der klugen, natürlichen Vereinigung der Töne, durch die die wahre Empfindung spricht. Diesen Ausdruck hat Mozart völlig in seiner Gewalt. Bei ihm kommt jeder Ton aus Empfindung und geht in Empfindung über. Sein Ausdruck ist glühend, lebhaft und malerisch, ohne doch üppig und schwelgerisch zu werden. Er hat die reichste und doch auch die mäßigste Phantasie. Er ist der wahre Virtuos, bei dem nie die Einbildungskraft mit dem Verstande davon läuft; Räsonnement leitet seine Begeisterung und ruhige Prüfung seine Darstellung."

Schwieriger war die Kritik in **Berlin**, wo Don Giovanni am 20 Dec. 1790 zum erstenmal in Gegenwart des Königs aufgeführt wurde[75]. „Ist je eine Oper mit Begierde

75) Schneider Gesch. d. Berl. Oper S. 59. In einem Bericht aus Berlin im Journal der Moden (1791 S. 76) heißt es: „Die Composition dieses Singspiels ist schön, hie und da aber sehr künstlich, schwer und mit Instrumenten überladen. Der Inhalt des Stücks ist das alte bekannte Sujet, das nur durch die burlesken Späße des Leporello, vorzeiten des Hanswursts, und durch den steinernen Comthur zu Pferde dem großen Haufen gefällt."

erwartet worden", heißt es in der Chronic von Berlin (IX S. 132 ff.) „hat man je eine Mozartsche Composition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser Don Juan. Man ging sogar so weit und sagte, seit Adam in den Apfel gebissen bis zum Reichenbacher Congreß sei nichts Größeres, nichts Vortrefflicheres, nichts so unmittelbar von Euterpe inspirirt worden als eben dieser Don Juan. Auch ermangelten nicht verschiedene von Mozarts warmen Freunden zu behaupten daß seitdem Mozart seinen Don Juan geschrieben, seien die Hippokrene und Aganippe so ausgetrocknet daß für alle nachkommenden Tonkünstler kein Tropfen Begeisterung auf dem Helikon mehr zu holen wäre. — Daß Mozart ein vortrefflicher, ein großer Componist ist wird alle Welt gestehen, ob aber nie was Größeres vor ihm sei geschrieben worden und nach ihm werde geschrieben werden als eben diese Oper quaestionis daran erlaube man uns zu zweifeln. Pedanten und Kleinigkeitskrämer mögen immer die Tonfolgen und ihre nothwendig daraus entstehende Harmonie nach aller Präcision und Regel taktisch auf- und abmessen, ihre Grenzen und Verhältnisse bestimmen — das wir denn beim Dänischen Choral und den Bachischen Kirchenmusiken allenfalls billigen, damit so etwas nicht ganz verloren geht; aber theatralische Musik kennt keine andere Regel, keinen anderen Prüfungsrichter als das Herz, ob und wie sie darauf wirkt bestimmt alsdann allen Werth derselben. Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muß der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er groß, dann kommt sein Name auf die Nachwelt und ein immer grünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Gretry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas

Außerordentliches, unnachahmlich Großes schreiben; so viel ist gewiß, das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer, und wir wünschten lieber in einem Oratorium oder sonst einer feierlichen Kirchenmusik die hohen Möglichkeiten der Tonkunst von ihm zu bewundern erhalten zu haben als in seinem Don Juan, dessen Ausgang so ziemlich analog ist mit einer Schilderung des jüngsten Gerichts, wo wie Seifenblasen die Gräber aufspringen, Berge platzen und der Würgengel des Herrn mit der Schrecktrompete zum Aufbruch bläst. Bei alle dem hat diese Oper der Direction gute Einnahmen geschafft, und die Gallerie, die Logen und das Parket werden in der Folge nicht leer sein; denn ein geharnischter Geist und feuerspeiende Furien sind ein sehr starker Magnet. Ach, Verstand der Abderiten!"[76]

Den ganz ungewöhnlichen Erfolg bestätigt auch ein Aufsatz in derselben Chronik (IX S. 316 ff.), welcher mit einer moralischen Entrüstung, die nur durch die Geschmacklosigkeit desselben überboten wird, nachweisen will daß in diesem Singschauspiel das Auge gesättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittsamkeit beleidigt wird und das Laster Tugend und Gefühl mit Füßen tritt[77]. „In allen Gesellschaften" heißt es „war Don Juan ein Theil der Unterhaltung; an allen öffentlichen Orten, es mochte Ton oder

---

76) Don Giovanni wurde in 10 Tagen fünfmal gegeben. In derselben Zeitschrift (XI S. 878) heißt es bei der Vorstellung am 29 Jan. 1791: „So erbärmlich das Stück in Rücksicht des Endzwecks ist, um so mehr wundert man sich, wie es noch begehrt werden kann. Wohl wahr, sagte mein Nachbar, wissen Sie nicht daß heute Sonnabend ist?"

77) Dieses gespreizte Sittlichthun macht einen um so widerwärtigeren Eindruck, wenn man die gemeine Frivolität kennt, welche sich vor Wöllners Regiment in dieser Zeitschrift breit machte.

nicht Ton sein dahin zu gehen, Don Juan blieb nicht aus dem Gespräch, und selbst da, wo man hätte glauben sollen daß Vulcans treulose Gemahlin die Alleinherrscherin wäre, konnte sie doch dem Namen dieses Wundermannes den Eingang nicht verwehren." Die Hauptursache der vollen Häuser findet der Verfasser in der „über jeden Ausdruck erhabenen" Musik. „Wenn je eine Nation auf einen ihrer Mitgenossen stolz sein konnte", sagt er „so sei es Deutschland auf Mozart, den Musikverfasser dieses Singspiels. Nie, gewiß nie wurde die Größe eines menschlichen Geistes fühlbarer, und nie erreichte die Tonkunst eine höhere Stufe! Melodien, die ein Engel erdacht zu haben scheint, werden hier von himmlischen Harmonien begleitet, und der dessen Seele nur einigermaßen empfänglich für das wahre Schöne ist, wird gewiß mir verzeihen, wenn ich sage: das Ohr wird bezaubert." Indessen kann er sich der stillen Wünsche nicht entschlagen: „O daß du deines Geistes Stärke nicht so verschwendet hättest! daß dein Gefühl vertrauter mit deiner Phantasie gewesen wäre und diese dir nicht so unsaubere Stufen zur Größe gezeigt hätte! — Nein, theurer Mann, sei künftig nicht mehr so grausam gegen deine so liebenswürdige Muse! — Was könnte es dir frommen, wenn dein Name mit Diamantschrift auf einer goldenen Tafel stände — und diese Tafel hinge an einem Schandpfahl!"

Spazier, der den „wahren, unerborgten, ungekünstelten Ideenreichthum eines Mozart" anerkannte (mus. Wochenbl. S. 158) und von seinem Don Giovanni sagte daß einzelne Arien desselben mehr inneren Werth hätten als ganze Opern Paisiellos (mus. Monatsschr. S. 122), bemerkt ein andermal (mus. Wochenbl. S. 19): „Das Vergnügen ein Kunstgenie einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung habe daß es Anderen die ungeheuersten

Anstrengungen machen würde, wird Mühe und Arbeit, die sich nur erst wieder durch den Umweg des Studiums in Genuß verwandelt, wenn ein solcher Künstler sich einmal von ganzer Seele anstrengt, wie dies sich vorzüglich auf den Don Juan von Mozart anwenden läßt, in welchem er dem Zuhörer seine Kunst in ganzen Massen zuwirft, und wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unübersehbar wird." Die verheißene ausführliche Besprechung ist nicht erfolgt.

Aufrichtige, bewundernde Anerkennung sprach ein Künstler aus, B. A. Weber, den wir bereits als Beurtheiler Mozarts kennen (III S. 471), seit kurzer Zeit in Berlin anwesend (mus. Wochenbl. S. 30 f.): „Man vereinige tiefe Kenntniß der Kunst mit dem glücklichsten Talent reizende Melodien zu erfinden und verbinde dann beide mit der größtmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von Mozarts musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört, sogar sein Accompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum anderen fortgerissen, so daß die Bewunderung des letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man Mozart eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: daß diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und daß der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugroßer Vollkommenheit besteht!"[78] Indem es

78) Ebenso sprach sich Dittersdorf über Mozart gegen Joseph II aus (Selbstbiogr. S. 237): „Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre

beinahe unmöglich sei bei einer Mozartschen Oper ins Detail zu gehen, weil man weder Anfang noch Ende finden könne, hebt er als einige der vorzüglichsten Stücke vor allen die Ouverture, das Quartett, das erste Finale, das Septett, und den Schluß der Oper hervor, in welchem das Grausende der Scene so richtig ausgedrückt sei, daß sich wirklich beim Zuhören die Haare sträuben; sodann zum Beweise daß Mozart auch das Heitere gelinge, den Bauernchor und das allerliebste Duett La ci darem la mano, welches eine bezaubernde Melodie habe.

Allein das wurde ihm streng verwiesen von einem Leser des Blattes, der seine „freimüthigen Gedanken" in demselben zu äußern pflegte. „Sein Urtheil über Mozart" sagt er (mus. Monatsschr. S. 139) „ist höchst übertrieben und einseitig. Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrnen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch habe ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correcten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten"[79].

---

nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann."

79) In diesem Sinne sprach sich diese Berliner Kritik gern über Mozart aus. So heißt es (mus. Zeit. 1793 S. 127): „Mozart war ein großes Genie; allein — er hatte eigentlich wenig höhere Cultur und wenig, oder vielleicht gar keinen wissenschaftlichen Geschmack. Er hat in seinen übrigens originalen Theaterstücken zuweilen ganz den Effect, die Hauptsache des Theaters verfehlt; und was nun gar die wahre Bearbeitung des Textes betrifft, so stehe der auf, der mit Gründen sagen kann,

Die verschiedenen Auffassungen, wie sie auch an anderen Orten sich geltend machten, mögen hierin so ziemlich ausgesprochen sein; Lob wie Tadel bekunden deutlich, daß man von allen Seiten empfand, es handle sich hier um eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung. Nach der Aufführung in Weimar schrieb Goethe 30 Dec. 1797 an Schiller (403 I S. 432): „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten[80], würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt." Sehr rasch wurde auch die Anerkennung von Seiten des Publicums eine allgemeine; es war bald keine deutsche Bühne von der Don Giovanni nicht dauernd Besitz genommen hätte[81].

daß er den Text durchaus richtig zu behandeln verstanden und daß seine Musik sich immer der Poesie so beigeselle, daß diese nicht wider ihn aufstehen und ihn beim Richtstuhl der Kritik verklagen könne."

80) Schiller hatte geschrieben (402 I S. 431): „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

81) Nach Stiepaneks Angabe erlebte Don Giovanni in Prag in den ersten 10 Jahren 116, und nach authentischen Mittheilungen bis Ende 1855 im Ganzen 360 Aufführungen (Bohemia 1856 Nr. 23 S. 122); in Berlin zählte man bei der funfzigjährigen Jubelaufführung des Don Giovanni im Jahr 1837, die auch in Prag (A. M. Z. XXXIX S. 800) und Magdeburg (A. M. Z. S. 140) feierlich begangen wurde, mehr als 200 Aufführungen (A. M. Z. S. 819 ff.).

In **Paris** lernte man die Oper zuerst im Jahr 1805 kennen, in einer wahrhaft entsetzlichen Entstellung und Verstümmelung, deren Urheber C. Kalkbrenner war; Text und Musik waren gleich jämmerlich mißhandelt. Ganze Musikstücke waren gestrichen, wie die Rachearie Donna Annas, andere in einen ganz anderen Zusammenhang gebracht, z. B. das Duett O statua gentilissima wurde in einem Wirthshause beim Wein ohne die Statue, ja das Maskenterzett mit dem Text

Courage, vigilance,
Adresse, défiance;
Que l'active prudence
Préside à nos desseins

von drei Gensdarmen gesungen! Zu alle dem kam noch eingelegte Musik von Kalkbrenner[82] und doch gefiel dies Machwerk eine Zeitlang. Im Jahre 1811 wurde Don Giovanni zuerst in seiner ursprünglichen Gestalt von den Sängern der italiänischen Oper gegeben und seitdem haben auf dieser Bühne die ausgezeichnetsten Künstler Mozarts Meisterwerk in einer selten unterbrochenen Folge auf dem Repertoire erhalten[83]. Endlich wurde Don Juan französisch bearbeitet durch Castil-Blazes Bemühung, der schon 1822 in Lyon, darauf 1827 in Paris im Odeontheater damit einen Versuch gemacht hatte, 1834 auch in der Académie de musique mit trefflicher Besetzung, in glänzender Ausstattung zur Aufführung gebracht[84].

82) Castil-Blaze giebt nähere Auskunft über dieses Monstrum (l'acad. impér. de mus. II p. 98 ff.).

83) Die bedeutendsten Darsteller sind zusammengestellt von Castil-Blaze (Molière musicien I p. 321 ff.). Daß der Beifall, welchen man in Paris besonders seit 1815 dem Don Giovanni spendete, kein eigentlich nationaler und nicht aus wirklichem Verständniß hervorgegangen sei suchte Sievers (Caecilia IX S. 208 ff.) zu begründen.

84) Castil-Blaze Molière musicien I p. 268 f. 323 ff. L'acad. impér. de mus. II p. 241 f.

In London, wo sich da Ponte 1792 vergebens bemühete Mozarts Don Giovanni auf die Bühne zu bringen, dem man den noch zu erwähnenden Don Giovanni von Gazzaniga vorzog[85], bahnte der große Erfolg des Figaro im April 1817 auch dem Don Giovanni den Weg, der seitdem auch hier zu den Hauptleistungen der italiänischen Oper gezählt wird[86]. Der Beifall, welchen die erste italiänische Vorstellung fand, war so groß daß der Besitzer vom Covent Garden Theater eine englische Bearbeitung veranlaßte, welche im Mai desselben Jahrs in vorzüglicher Weise aufgeführt keinen geringeren Erfolg hatte[87].

Während Don Giovanni so im Norden, auch in Petersburg, Stockholm und Kopenhagen, heimisch wurde, hat er in Italien trotz wiederholter Versuche keine allgemeine und warme Theilnahme beim Publicum finden können, wenn gleich eine Anzahl von Kennern ihm eine gewisse ehrende Anerkennung nicht versagten. In Rom, wo Don Giovanni zuerst im Jahr 1811 gegeben wurde, hatte man große Sorgfalt aufs Einstudiren verwendet, auch nur wenig gestrichen oder geändert, und an der Ausstattung nichts gespart. Das Publicum war sehr aufmerksam und ließ es auch an Beifall nicht fehlen; man fand, es sei una musica bellissima, superba, sublime, un musicone — aber eigentlich nicht del gusto del paese, die vielen stranezze möchten wohl bellissime sein, aber man sei eben nicht daran gewöhnt[88]. In Neapel gelang im folgenden Jahr der Versuch trotz der viel mangelhafteren Ausführung besser; das Publicum blieb eine Zeitlang aufmerksam und schien sich an

85) Da Ponte mem. III p. 28.

86) Parke mus. mem. II p. 124. A. M. Z. XIX S. 690.

87) Parke mus. mem. II p. 126.

88) A. M. Z. XIII S. 524 ff.

die musica classica zu gewöhnen, aber für die Dauer nachhaltig war der Erfolg auch hier nicht[89]. Dagegen wurde in Mailand nach der ersten Vorstellung im Jahr 1814 ebensoviel gepfiffen als geklatscht, woran die mittelmäßige Ausführung freilich ihren Antheil hatte, und bei wiederholten Vorstellungen zeigte sich auch mehr Theilnahme im Publicum[90]; in Turin soll sie im Jahr 1815 trotz der äußerst schlechten Ausführung gefallen haben[91]. In Florenz wurde Don Giovanni 1818 zuerst verstümmelt und durch fremde Einlagen entstellt auf dem Theater della Pergola gegeben und machte Fiasco, als man ihn aber darauf auf dem teatro nuovo in seiner wahren Gestalt aufführte, fand er großen Beifall[92]; im Jahr 1837 pfiff man dort, wie ein Freund schrieb, „die veraltete hyperboreische Musik" so nachdrücklich aus, daß sie nicht zum zweitenmal sich vors Publicum wagen konnte. Auch in Genua gefiel Don Giovanni 1824 freilich den Kennern, aber dem Haufen gar nicht[93], und in Venedig gewann 1833 das Publicum erst allmählich einige Theilnahme[94]. Konnte doch noch neuerdings eine berühmte italiänische Sängerin in einer Probe des Don Giovanni unmuthig ausrufen: Non capisco niente a questa maledetta musica![95] Dem allen gegenüber darf man den artigen Ausspruch Rossinis geltend machen, der in einer Gesellschaft

89) A. M. Z. XIV S. 786 ff. XV S. 531.

90) A. M. Z. XVI S. 859 ff.

91) A. M. Z. XVIII S. 232.

92) A. M. Z. XX S. 489.

93) A. M. Z. XXVI S. 570.

94) A. M. Z. XXV S. 639.

95) Scudo crit. et littér. mus. I p. 191. Aehnliche Aeußerungen einer älteren italiänischen Sängerin, welche z. B. meinte außer dem Duett La ci darem, das übrigens sehr trivial sei, mache kein Stück im Don Giovanni auf die Seele Eindruck s. A. M. Z. XXV S. 869 f.

gefragt wurde, welche von seinen Opern ihm die liebste sei, und als der eine diese, der andere jene nahmhaft machte, endlich erklärte: Vous voulez connaître celui de mes ouvrages que j'aime le mieux: eh bien c'est Don Giovanni [96].

Der Ruhm des Don Giovanni blieb nicht auf die alte Welt beschränkt. Als Garcia mit seinen Töchtern im Jahr 1825 in Newyork italiänische Opernvorstellungen gab, forderte ihn da Ponte auf Don Giovanni aufzuführen. Garcia war gern bereit „die erste Oper der Welt" zu geben, allein es war kein Sänger bei der Gesellschaft der den Ottavio singen konnte; da Ponte machte einen Tenoristen ausfindig, und veranstaltete eine Subscription unter seinen Bekannten um das Honorar für denselben zu bezahlen [97]. In der Vorstellung ging am Schluß des ersten Finales alles drunter und drüber, vergebens bemühte sich Garcia, der selbst den Don Giovanni vortrefflich darstellte, Sänger und Orchester in Takt und Ton zu halten, bis er endlich den Degen in der Hand vortrat, Ruhe gebot und ausrief, es sei eine Schande ein Meisterwerk so zu verhunzen; man fing wieder an, alle nahmen sich zusammen und das Finale wurde glücklich zu Ende gebracht [98]. Da Ponte wurde verjüngt bei dem Beifall des Publicums; er erlebte die Genugthuung, daß ein Freund, der in der Oper sonst regelmäßig einschlief, ihm versicherte, eine solche Oper lasse ihn auch die Nacht darauf noch nicht

96) Viardot manuscr. autogr. du D. Giov. p. 10. Man muß sich dabei daran erinnern daß Rossinis Ankunft in Paris im Jahr 1823 das Signal zu einem Parteikampf der Mozartianer und Rossinianer wurde, ähnlich dem der Gluckisten und Piccinisten, der mitunter sonderbare Aeußerungen und Parallelen veranlaßte. Vgl. A. M. Z. XXV S. 829 ff.

97) Da Ponte mem. III, 1 p. 43 ff. (2 Ausg.) Scudo criter. litt. mus. I p. 178.

98) Castil-Blaze Molière music. I p. 329 f.

schlafen[99]. Ja, sein Don Giovanni brachte ihm noch Glück; als er den unerwartet reichlichen Erlös seiner Textbücher in der Lotterie einsetzte, trug er zum erstenmal einen Gewinn davon[100].

18.

Nachdem Don Giovanni sich einmal Bahn gebrochen hatte, wurde man bald einig daß dieser Oper, von der der Meister selbst gesagt haben soll, sie sei nicht für die Wiener, eher für die Prager, am meisten aber für ihn und seine Freunde geschrieben[1], unter allen Mozartschen Opern die erste Stelle gebühre. Hatte man dabei früher den Text meistens als ein elendes Machwerk betrachtet, das man um der Musik willen mit in den Kauf nehmen müsse, so wurde besonders seit Hoffmanns geistreiche Charakteristik auch diesem seine poetische Bedeutung vindicirt hatte[2], allmählich Don Giovanni,

99) Da Ponte mem. III, 1 p. 54.

100) Da Ponte mem. III, 1 p. 58 f.

1) Rochlitz A. M. Z. I S. 51 f.

2) E. T. A. Hoffmanns „Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen" geschrieben im September 1812 (Hitzig Hoffmanns Leben II S. 35), erschien im ersten Bande seiner Phantasiestücke in Callots Manier (Bamberg 1813). Schon durch die damals neue und um so frappantere Darstellung machte der Aufsatz großen Eindruck und unbestritten bleibt Hoffmann das Verdienst, daß er aus der Musik die poetische und psychologische Wahrheit der Oper ableiten will, da man ihn nicht verantwortlich machen kann für die zahllosen mißrathenen Versuche über Musik und noch vielmehr neben sie hin zu phantasiren und Einfälle und Reflexionen, welche durch Musik veranlaßt wurden, für eine künstlerische Würdigung und Verständigung derselben auszugeben, die er hervorgerufen hat. Von einzelnen feinen Bemerkungen abgesehen ist aber seine oft gepriesene Auslegung in ihren Hauptpunkten offenbar unrichtig. Sein Don Juan, der als eine dämonische Natur in der Liebe seine Sehnsucht nach dem Ueberirdischen zu befriedigen trachtet, bis er endlich übersättigt und enttäuscht das irdische Leben

wie einst von den griechischen Bildhauern der Doryphorus des Polyklet, für den Kanon dramatischer Musik erklärt und zum Gegenstand weitgreifender Erörterungen gemacht[3].

Wenn da Ponte den Figaro auf ein ganz anderes Gebiet als das der gewöhnlichen opera buffa verlegt hatte, indem er das wirkliche Leben der bürgerlichen Gesellschaft in individuellster Charakteristik zur Darstellung brachte, so hob er den Don Giovanni nach einer anderen Richtung hin in eine höhere Sphäre als die der opera buffa war[4]. Nicht

matt findet, den Menschen verachtet und im freylen Hohn gegen die Natur und den Schöpfer das Weib nicht einmal mehr genießen sondern verderben will, ebenso wie seine Donna Anna, welche die ursprüngliche untergegangene Größe im Don Juan liebt, sich ihm widerstandslos hingiebt um nach der Verführung die Qual ihres Verderbens doppelt zu empfinden und dann in ihrer Rache ihren Untergang sucht: beide Gestalten sind der Zeit, der Natur, der Musik Mozarts fremd, wie das ganze romantische Raffinement, welches die gemeine Sinnlichkeit mit der Zerrissenheit und Weltverachtung sogenannter großer Geister decorirt. — Bezeichnend ist es, wenn Hoffmann auch dadurch den Don Giovanni auszeichnen will daß er dem Componisten räth bei Kirchenmusik sich durch alten Rhein- und Franzwein, bei komischen Opern durch Champagner, bei einer höchst romantischen Composition aber wie die des Don Juan durch ein mäßiges Glas von dem Getränk zu begeistern, welches erzeugt wird, wenn man Rum anzündet und auf einen Rost darüber gelegten Zucker hineintröpfeln läßt (Kreisleriana I, 5).

3) Ich führe hier nur die tief eingehenden Betrachtungen von H. G. Hotho in seinen Vorstudien für Leben und Kunst (Stuttg. 1835) S. 1 ff. und den ausführlichen Aufsatz von P. Scudo (crit. et littér. music. I p. 150 ff.) an. Anderes zu erwähnen wird sich Gelegenheit finden, ein Repertorium dessen was Treffendes und Verkehrtes über Don Giovanni geäußert ist anzulegen würde ungemein weitläufig und nicht nach Verhältniß lohnend sein.

4) Als opera buffa ist Don Giovanni von Mozart selbst in seinem thematischen Verzeichniß angegeben; es war die hergebrachte Bezeichnung der opera seria gegenüber. Die später gewöhnliche dramma giocoso-serio scheint willkührlich erfunden zu sein.

nur daß das Phantastische hier sehr hervortritt, daß in die bunte Fülle des Lebens mit seiner tiefen Leidenschaftlichkeit und leichtfertigen Genußsucht das Geisterreich seinen schauerlichen Schatten wirft; es war ein Stoff von volksthümlicher Geltung sowohl seiner Grundanschauung als der legendenartigen Form nach, der durch mehr als hundertjährige Tradition von den Bühnen der verschiedensten Nationen herab in der That in das Volk eingedrungen war und der Oper eine ähnliche Grundlage bot wie der Mythus der griechischen Tragödie. Das Factische stand trotz seines wunderbaren Charakters als ein auch dem Dichter schon Ueberliefertes fest, die Grundanschauung, die wesentlichen Elemente der Situationen und Charaktere waren gegeben, zugleich aber die volle Freiheit sie dem Bedürfniß des gegenwärtigen Kunstwerks gemäß auszubilden und zu gestalten[5].

Ob wirklich in Sevilla eine Sage von Don Juan Tenorio, der die Statue eines von ihm im Zweikampf erschlagenen Comthur Ulloa zur Tafel geladen habe und vergebens zur Buße gemahnt der Hölle verfallen sei, gangbar war ist bei den widersprechenden Angaben schwerlich zu ermitteln; unwahrscheinlich ist es nicht[6]. Sie soll von einem

5) Ueber die Bearbeitungen dieses Stoffes vgl Cailhava de l'art de la comédie (Paris 1772) III, 11 p. 217 ff. Kahlert, Die Sage vom Don Juan (Freihafen 1841; IV, 1 S. 113 ff.). Viel brauchbarer Stoff neben wunderlichem Gerede findet sich bei Castil-Blaze Molière musicien I p. 189 ff.

6) Namen und Wappen der Familie Tenorio, — einst in Sevilla angesehen, aber seit langer Zeit ausgestorben (v. Schack dram. Litt. in Spanien II S. 592) — giebt Castil-Blaze (a. a. O. p. 276 f.) nach Gonzalo Argole de Molina Nobleza de Andaluzia (Sev. 1588) p. 222. Nach Favyn (théâtre d'honneur et de chevalerie Par. 1620) war Don Juan Tenorio Genosse des Königs Pedro (1350—1369) bei seinen Grausamkeiten und Lüsten (Kahlert a. a. O. S. 114 f.). Die Sage erzählt Castil-Blaze (a. a. O. p. 221) nach Puibusque hist. comparée

unbekannten Dichter bearbeitet lange Zeit in den Klöstern unter dem Titel el Ateista fulminado aufgeführt worden sein[7]; der erste, der sie notorisch im Drama darstellte war Gabriel Tellez, Zeitgenosse von Lope de Vega, Mönch und Prior eines Klosters der barmherzigen Brüder in Madrid. Seine vielfache und bedeutende Thätigkeit als Geistlicher hinderte ihn nicht unter dem Namen Tirso de Molina als ein ausgezeichnet fruchtbarer dramatischer Dichter einen der ersten Ehrenplätze in der spanischen Litteratur zu erwerben[8]. Sein Burlador de Sevilla y convidado de piedra gehört nach Schack der Anlage und Ausführung nach zu seinen flüchtigsten Arbeiten, enthält aber Partien, wie sie nur ein Dichter ersten Ranges geben kann[9]. Der Inhalt ist kurz folgender.

Erster Tag. [Die Scene ist in Neapel.] Die Herzogin Isabella hat ihrem Geliebten Herzog Ottavio ein Stelldichein gegeben und nimmt von ihm Abschied, als sie

des littér. espagn. et franc. Par. 1843. Daß sie heutzutage im Volke verbreitet ist und in Sevilla fliegende Blätter verkauft werden, auf denen sie im Romanzenton erzählt wird, berichtet Schack. — In „Mozarts Geist“ S. 298 wird erzählt, ein von einem portugiesischen Jesuiten verfaßter politischer Roman Vita et mors sceleratissimi principis Domini Joannis sei die eigentliche Quelle der Erzählung; ich kann darüber nichts Näheres angeben.

7) Castil-Blaze a. a. O. p. 222. Hase, Das geistl. Schauspiel S. 162. Die Nachricht scheint unsicher, bei Schack ist nichts davon erwähnt.

8) v. Schack Gesch. der dram. Litt. u. Kunst in Spanien II S. 552 ff. L. Schmidt, die vier bedeut. Dramatiker der Spanier S. 10 ff. Tellez starb 1648 im Alter von 78 Jahren; im Jahr 1621 hatte er bereits 300 Komödien gedichtet.

9) Einen Auszug des ungemein seltenen Stücks gab Cailhava p. 221 ff., dann Kahlert und Castil-Blaze. Jetzt ist es zugänglich in den Uebersetzungen von C. A. Dohrn (Spanische Dramen I S. 1 ff.) und L. Braunfels (Dramen aus u. n. d. Span. I S. 1 ff.).

entdeckt daß Don Juan Tenorio an dessen Stelle sich bei ihr eingeschlichen hat. Sie ruft um Hülfe, der König kommt und läßt Don Juan durch seinen Oheim Don Pedro Tenorio, den spanischen Gesandten, verhaften, der ihn, nachdem er sich ihm entdeckt hat, entfliehen läßt und dann dem König Ottavio als Isabellens Verführer nennt. Don Pedro erhält den Auftrag diesen zu verhaften, berichtet ihm aber daß ein Mann bei Isabella gefunden worden sei, den sie für Ottavio ausgegeben habe und ist ihm, der sich für getäuscht und verrathen hält, dann gleichfalls zur Flucht behülflich. — [Meeresküste von Tarragona.] Catalinon, Don Juans Diener, trägt seinen schiffbrüchigen Herrn leblos ans Ufer, wo Tisbea, eine junge Fischerin, sie aufnimmt; in ihrem Schooß erwacht Don Juan wieder zum Leben, beide werden von heftiger Liebe zu einander ergriffen. Dieses Liebesleben wird durch eine Scene unterbrochen, in welcher der Comthur Don Gonzalo de Ulloa dem König Don Albeso von Castilien Bericht von seiner portugiesischen Gesandtschaftsreise erstattet. Dann kehrt die Handlung zu Tisbea zurück, welche von Don Juan getäuscht und im leidenschaftlichsten Schmerz zurückgelassen wird[10].

Zweiter Tag. [Die Scene ist in Sevilla.] Don Diego Tenorio, Don Juans alter Vater, berichtet dem Könige von dem Frevel welchen sein Sohn in Neapel gegen Isabella und Ottavio verübt habe; der König verbannt denselben aus Sevilla, bis er Isabella durch Heirath versöhnt haben werde. Ottavio tritt auf und giebt sich in den Schutz des Königs, der in Neapel seine Unschuld darzuthun und ihm die Hand Donna Annas, der Tochter

10) Die Partie der Tisbea ist ungemein reizend behandelt; bekanntlich ist dies Motiv auch von Byron benutzt worden.

Ulloas, welche Don Juan zugedacht war, verspricht. Don Juan erscheint, begrüßt Ottavio freundschaftlich und wird darauf von dem Marques de la Mota in ein langes Gespräch gezogen, in welchem sie über die Schönheiten des Tages als echte Roués sich unterhalten; endlich bekennt der Marques seine Liebe zu Donna Anna. Kaum ist er fort, wird Don Juan ein Billet zugesteckt um es dem Marques zu übergeben; er öffnet es, und da er findet daß Donna Anna demselben ein Stelldichein bestimmt, beschließt er dessen Stelle zu vertreten; er theilt dem rückkehrenden de la Mota die Einladung mit, aber für eine spätere Stunde. Das Verbannungsurtheil, welches ihm sein Vater ankündigt, hört er ebenso gleichgültig an als dessen eindringliche Ermahnungen, und als darauf der Marques Donna Anna ein Ständchen bringt, entlehnt er dessen Mantel, angeblich um sich zu einem seiner vielen Schätzchen zu schleichen, benutzt aber diese Verkleidung um bei Donna Anna Einlaß zu finden. Als diese der Täuschung inne wird, ruft sie um Hülfe; ihr Vater vertritt mit gezücktem Degen Don Juan den Weg und fällt von seiner Hand. Kaum ist der Mörder entflohen, stellt sich de la Mota zum Rendezvous ein, der mit seinem Gefolge herbeieilende König findet ihn, hält ihn für den Mörder, befiehlt ihn hinzurichten und dem gefallenen Comthur ein prachtvolles Leichenbegängniß auszurüsten und ein Denkmal zu errichten. — [Ländliche Gegend.] Patricio feiert seine Hochzeit mit Aminta, als Don Juan auf der Durchreise sich als Gast anmeldet, sogleich seinen Platz neben der Braut nimmt und die Eifersucht des Bräutigams rege macht.

Dritter Tag. Der eifersüchtige Patricio wird von Don Juan durch die Vorspiegelung Aminta habe sich ihm früher schon ergeben und ihn zur Störung der Hochzeit hin-

beschieden zum Verzicht bewogen; durch ein förmliches Eheversprechen erwirbt er die Einwilligung ihres Vaters und nach längerem Widerstreben Amintas Gunst. — [Die Seeküste.] Isabella, welche auf des Königs Geheiß zur Vermählung mit Don Juan anlangt, trifft dort Tisbea, welche ihr Don Juans Verrath klagt und um beim König Recht zu suchen mit ihr nach Sevilla zieht. — [Sevilla.] Don Juan, dem Catalinon berichtet, wie die von ihm Getäuschten vereinigt Rache fordern, gewahrt die Statue des Comthur mit der Inschrift:

Für erlittenen Schimpf und Spott
Harrt ein Edler hier auf Rache:
Den Verräther strafe Gott!

Das reizt seinen Uebermuth, er zupft die Statue am Bart und ladet den Comthur zum Abendessen, damit er sich an ihm rächen könne. — Während er sich bei Tafel mit seinen Dienern unterhält, erscheint zu deren Entsetzen die Statue und verweilt schweigend, während jene essen, trinken und singen. Allein gelassen mit Don Juan ladet der Comthur diesen zum Abendessen zu sich in die Capelle, der mit Handschlag und auf Ritterwort sich einzustellen verspricht und den Schauer, welchen er unwillkührlich empfindet, wegzuraisonniren sucht. — [Pallast.] Der König verspricht Don Diego, daß er Don Juan zum Grafen von Lebrija erheben und mit Isabella vermählen, auch auf Donna Annas Bitten den Marques begnadigen und ihr zum Gemahl geben wolle. Don Ottavio erbittet vom König die Erlaubniß zum Zweikampf mit Don Juan, für welchen sein Vater einzutreten als Ritter bereit ist; der König befiehlt Versöhnung. Als er fort ist, kommt Aminta mit ihrem Vater, um ihr Recht auf Don Juans Hand vor dem König geltend zu machen, Ottavio verspricht ihnen seinen Bei-

stand. — [Straße.] Don Juan, vom König begnadigt und im Begriff mit Isabella sich zu vermählen, will vorher dem Comthur sein Wort halten und tritt in die Kirche, wo Ulloa ihn und Catalinon zum Mahl nöthigt: Skorpionen und Schlangen sind die Gerichte, essigsaure Galle der Wein, ein Bußgesang die Tafelmusik. Nach der Tafel erfaßt der Comthur Don Juans Hand, vergebens sucht dieser sich loszumachen; „dich soll nach ew'gem Rathschluß“ ruft der Comthur ihm zu

Eine Todtenhand bestrafen[11].
Daß auf diese Art du büßest
Das ist Gottes Richterspruch:
Solcher Lohn für solche Thaten!

Don Juan stürzt todt nieder und versinkt mit der Statue. — [Pallast.] Der König will die Vermählung vollziehen, da treten neben Isabella auch Aminta und Tisbea auf um ihre Ansprüche auf Don Juans Hand gelten zu machen, und der Marques enthüllt den von Don Juan an ihm begangenen Verrath. Der König will nun Gerechtigkeit gegen ihn üben, als Catalinon eintritt und Don Juans schreckliches Ende berichtet. Ottavio reicht darauf Isabella, de la Mota Donna Anna, Patricio der Aminta die Hand und „es hat so der Gast von Stein sein Ende“.

Das Drama, dem hier freilich aller Duft und Glanz der poetischen Darstellung abgestreift ist, trägt in merkwürdiger Weise den Stempel der Zeit und der Nation, welcher es angehört. Die Freiheit und Lockerheit, mit welcher die Liebesverhältnisse behandelt und besprochen werden, ist ganz offen-

11) Als Don Juan der Aminta die Ehe zuschwört, sagt er mit zweideutigem Spott:

Wird mein Wort je im geringsten
Falsch befunden — nun so mag mich
Eine Leichenhand vernichten.

bar dem Leben jener Zeit eigen und bekommt durch einen Zug von ritterlicher Kühnheit ein eigenthümliches Gepräge; das Publicum, welches in diesen Darstellungen den Spiegel seiner Sitten sah, nahm um so weniger Anstoß daran, als es den Sünder von der Strafe ereilen sah[12]. Dies letztere Moment wird durch einige Züge echt katholischer Anschauung noch besonders hervorgehoben, wie wenn Don Juan dem steinernen Comthur, den er doch im übermüthigsten Hohn eingeladen hatte, sagt:

Was willst du, Gespenst, Vision,
Leidest du im Fegefeuer?
Forderst du Satisfaction?
Was begehrst du? ich verpfände
Dir mein heilig Ehrenwort,
Das zu thun was du gebietest.
Weilst du nicht an Gottes Thron?
Fährst in Sünden du dahin?

Worauf es von großer Wirkung als dieser, da Don Juan ihm leuchten will, erwiedert

Laß das, mich erleuchtet Gott.

Und als Don Juan sieht daß er verloren ist, bittet er um einen Beichtiger, worauf der Comthur entgegnet

Allzuspät ist dies Verlangen!

und Don Juan stirbt. Die vielfach verschlungene Handlung ist freilich sehr ungleich ausgeführt und ebenso auch die Charaktere. Unter den Frauen sind Tisbea, in welcher die Leidenschaft und Aminta, in welcher naive Einfalt geschildert wird, sehr anziehend und eigenthümlich, unter den Männern tritt neben Don Juan, der kräftig und frei gezeichnet ist,

12) Schack, der hierüber einsichtig handelt (a. a. O. S. 569 ff.), führt an, daß in einer der Druckerlaubnisse vor Tirsos Werken gesagt werde, es sei nichts in denselben enthalten, das gegen die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne.

besonders sein Diener Catalinon, wie der in den spanischen Dramen nie fehlende Gracioso genannt ist, hervor. Er ist mit großer Mäßigung und Feinheit gehalten, weder mit seiner Feigheit, noch mit seiner Moral oder seinem Witz drängt er sich in den Vordergrund vor seinen Herrn, dessen Schatten er zu sein scheint; allerdings erhebt er sich in den Geisterscenen auch nicht zu einem großartigen Humor[13].

Bei dem Einfluß, welchen das spanische Theater auf das italiänische übte[14], ist es nicht zu verwundern daß auch Tirsos Drama nach Italien wanderte. Nach Riccoboni (hist. du théâtre italien I p. 47) wurde es schon bald nach 1620 auf die italiänische Bühne verpflanzt; die erste durch den Druck bekannt gewordene Bearbeitung ist von Onofrio Giliberti, welche unter dem Titel Il convitato di pietra 1652 in Neapel aufgeführt wurde; ihr folgten später unter demselben Titel andere von Giacinto Andrea Cicognini (1670) und Andrea Perucci (1678)[15], überhaupt wurde der Gegenstand heimisch auf den italiänischen Bühnen und erhielt sich in seiner Popularität[16].

Die italiänischen Schauspieler, welche sich in Paris auf

13) Im Jahr 1725 bearbeitete Antonio de Zamora, Kammerherr König Philipps V, denselben Gegenstand unter dem Titel Non hay deuda que no se pagne y convidado de piedra. „Diese Umarbeitung, welche von vieler Geschicklichkeit zeugt, hat schon fast ganz die Gestalt, die wir aus der Oper kennen; die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel sind darin weggefallen und Zamora beginnt wie der Verfasser des Operntextes mit der Ermordung des Comthurs" (v. Schack a. a. O. III S. 469).

14) v. Schack a. a. O. II.

15) Castil-Blaze (a. a. O. S. 263 f.) hat die Ausgaben verzeichnet.

16) Goldoni erzählt (mém. I p. 163 f.), die Schauspieler hätten gescherzt, der Urheber des Stücks müsse selbst sich dem Teufel ergeben haben, sonst könnte es nicht so unausgesetzt die Menge anziehen. Vgl. die Vorrede zu seinem Don Giovanni.

dem Theater des hôtel de Bourgogne eingebürgert hatten, legten im Jahr 1657 die Bearbeitung Gilibertis ihrem improvisirten Convitato di pietra zu Grunde, welches auch hier außerordentlichen Zulauf fand[17]. In fünf Acten sind die Hauptsituationen des spanischen Drama, sehr vereinfacht und noch mehr vergröbert, zusammengestellt um Arlecchino, der hier als Don Juans Diener erscheint, in den Vordergrund zu stellen und ihm für die gewagtesten Lazzi aller Art Veranlassung zu geben. Der erste Akt stellt die Verführung Isabellas in Neapel dar; Don Pedro, ihr Vater und Don Juans Oheim, verabredet sich mit ihr Don Ottavio, ihren Geliebten als Verführer anzugeben, was diesen zur Flucht zwingt[18]. Im zweiten Akt schwimmen Arlecchino und Don Juan ans Land — eine der beliebtesten, mit Späßen reich verbrämte Scene —, die schöne Fischerin Rosalba wird von Don Juan verführt und wegen ihrer Ansprüche auf seine Hand von ihm im Spott an Arlecchino verwiesen, der vor ihr die lange Liste der Geliebten seines Herrn entrollt[19]; sie stürzt verzweiflungsvoll sich ins Meer[20]. Der dritte Akt zeigt Ottavio am Hofe

17) Bei den italiänischen Gesellschaften befand sich ein Schauspieler, der den ausführlichen Plan der Stücke für die Aufführungen modelte, die Ausführung auf der Bühne war frei. Cailhava, der einen Plan des Convitato mittheilt (a. a. O. p. 229 ff.), bemerkt, er habe bei verschiedenen Aufführungen wohl kleine Abänderungen z. B. Scenenversetzungen wahrgenommen, aber im Wesentlichen immer dasselbe Stück gefunden. Ausführlicher analysirt Castil-Blaze (a. a. O. p. 192 ff.) den Plan eines in Einzelnheiten etwas abweichenden, offenbar späteren Stücks.

18) Das Stück bei Castil-Blaze läßt dies Abenteuer aus und beginnt mit Donna Anna und der Ermordung des Comthurs.

19) Arlecchino pflegte diese Rolle so zu handhaben daß das Ende derselben ins Parterre herunterfiel und forderte wohl gar die Zuschauer auf nachzusehen, ob sie Bekannte und Angehörige darauf fänden.

20) Der Entwurf bei Castil-Blaze schiebt hier die Bauernhochzeit ein.

von Castilien in großer Gunst, im Begriff sich mit Donna Anna zu vermählen; er hat Pantalon zum Begleiter, mit dem Arlecchino seine gewohnten Späße treibt. Don Juan fängt das Billet auf, in welchem Donna Anna Ottavio zu sich einladet, schleicht sich darauf bei ihr ein, während Arlecchino Schildwache steht, und tödtet beim Entweichen den Comthur, ihren Vater. Im vierten Akt verlangt Donna Anna beim König Rache; es werden 6000 Thaler Belohnung auf die Entdeckung des Mörders ausgesetzt; Arlecchino hat nicht übel Lust sie zu verdienen, was zu spaßhaften Scenen zwischen ihm und Pantalon Veranlassung giebt. Im fünften Akt findet man Don Juan vor der Statue des Comthur, die er höhnt; Arlecchino muß sie zur Tafel laden, sie nickt mit dem Kopfe, Don Juan wiederholt die Aufforderung, die Statue antwortet. Das Gastmahl bei Don Juan giebt durch Arlechinos Gefräßigkeit und Schlauheit zu vielen Späßen Anlaß, die auch nach dem Erscheinen des Comthurs fortgesetzt werden, welcher mit der an Don Juan gerichteten Einladung scheidet. Der König, von Don Juans Freveln unterrichtet, will ihn ergreifen und strafen lassen; ehe er entflieht, sucht er den Comthur in der Kirche auf und wird von diesem in den Abgrund gezogen. Im Schlußtableau sah man Don Juan in der Hölle brennen, der seine Qualen und seine Reue aussprach

Placatevi d'Averno
Tormentatori eterni!
E dite per pietade
Quando terminaran questi miei guai?

worauf die Höllengeister ihm zuriefen: Mai![21]

---

21) Dieser Schluß allein war schriftlich überliefert, alles übrige wurde improvisirt.

Der unerhörte Beifall, welchen diese Farce fand[22], veranlaßte einen Wetteifer der französischen Schauspieler, die sich ein Zugstück der Art nicht entgehen lassen wollten[23]. Dorimon führte zuerst eine Bearbeitung des Stücks von Giliberti unter dem Titel Le festin de Pierre[24] ou Le fils criminel im Jahr 1658 in Lyon auf, als Ludwig XIV dort mit der Prinzessin von Savoyen zusammentraf, und darauf auch in Paris auf dem Theater de la rue des quatre vents im Jahr 1661. Allein hier war ihm schon de Villiers zuvorgekommen, der seine tragi-comédie unter gleichem Titel und in fast wörtlicher Uebereinstimmung bereits im Jahr 1659 auf dem Theater des hôtel de Bourgogne aufführen ließ[25]. Don Juans bekümmerter Vater, der dem Uebermuth seines Sohnes und den Späßen des Bedienten ausgesetzt ist, tritt gleich zu Anfang des Stücks auf. Später verwechselt Don Juan mit seinem Diener Philippin die Kleider um der Justiz zu entgehen, zwingt einem Ere-

22) Im Jahr 1673 wurde eine aggiunta al Convitato di pietra, eine durch Zusätze und neue Decorationen reicher ausgestattete Reprise ausdrücklich angekündigt (Castil-Blaze a. a. O. p. 243). Im Jahr 1717 brachte die neue italiänische Gesellschaft des Herzogs von Orleans das improvisirte Convitato di pietra gleich wieder auf die Bühne, das im Jahr 1743 erneuert wurde (Dictionn. des théâtres de Paris II p. 539).

23) Die französischen Stücke sind verzeichnet im Dictionnaire des théâtres de Paris II p. 540 ff.

24) Dieser absurde Titel, der auf einem Uebersetzungsfehler (convitato—convié) beruht, hat sich nicht bloß in Frankreich lange erhalten, auch nachdem ihn de Visé (Mercure galant 1677 I p. 32) gerügt hatte; sondern in Deutschland den durch einen neuen Fehler noch unsinniger gewordenen „Das steinerne Gastmahl“ hervorgerufen, welcher im vorigen Jahrhundert durchaus üblich war.

25) In demselben Jahr 1659 wurde auch Tirsos Originaldrama von spanischen Schauspielern in Paris aufgeführt (Castil-Blaze a. a. O. p. 247).

miten seine Kutte ab und tödtet in dieser Verkleidung Don Philippo (Ottavio) den Geliebten der Amarillis (Donna Anna). Nachdem der Comthur bei ihm zu Gast gewesen ist und ihn zu sich eingeladen hat, verführt Don Juan noch eine neuvermählte junge Frau und begiebt sich dann in die Kapelle, wo er an der Tafel des Comthur vom Blitz erschlagen wird.

Moliere konnte sich der Aufforderung nicht entziehen einen so günstigen Stoff auch für seine Gesellschaft zu benutzen; sein Don Juan ou Le festin de pierre wurde am 15 Febr. 1665 zuerst im Theater des Palais Royal aufgeführt. Der Spaßmacherei der Italiäner gegenüber wollte er den Gegenstand in die Sphäre der eigentlichen Komödie erheben und verwischte dadurch die letzte Spur von dem national-historischen Charakter des spanischen Drama. Die sinnliche Leidenschaft und die ritterliche Kühnheit sind verschwunden. Molieres Don Juan ist ein kaltblütiger Egoist in der Liebe wie im Unglauben, ein aufgeklärter Räsonneur, auch wo er seine Ehre als Cavalier mit persönlichem Muth wahrt; sein Diener, den hier Sganarelle macht, räsonnirt ebenso moralisch als der Herr unmoralisch, ist aber ein ebenso großer Egoist, nur ein feiger. Die frappanten Situationen, an denen das Original so reich ist, sind entweder ganz gestrichen und werden nur erzählt wie die Verführung Donna Annas und die Ermordung des Comthur, oder sie haben durch eine neue Wendung ihr lebhaftes Colorit verloren, wie das Abenteuer mit der Fischerin und Bäuerin; alles Anstößige, den feineren Ton der Komödie Verletzende sollte vermieden werden. Dagegen ist um dem Interesse der Moralität zu genügen alles darauf angelegt dem Don Juan Gelegenheit zur Reue und Buße zu geben; je mehr Moral ihm von allen Seiten gepredigt wird, desto hartnäckiger

beharrt er auf seinem Sinn. Gegen die Wahrheit der psychologischen Entwickelung, welche hierin angestrebt wird, sticht dann aber die Katastrophe um so greller ab; ein Sünder von dieser Art kann nicht durch einen Geist geholt werden, die Erscheinung des steinernen Gastes setzt eine andere Umgebung voraus als diese moralisirende und räsonnirende Gesellschaft. Sehr bezeichnend ist es daß Moliere Don Juan zum Beschluß noch durch ein Gespenst warnen läßt, das als Frau erscheint und sich dann in die Gestalt der Zeit mit der Sense verwandelt; das war eine Allegorie im Geschmack jener Zeit, allein daß der steinerne Comthur dann auch noch kommt ist rein überflüssig. Uebrigens sind einzelne Situationen, wie das Abenteuer auf dem Lande, die Scene mit dem Kaufmann vortrefflich ausgeführt, an feinen Zügen der Charakterzeichnung und des Dialogs fehlt es nirgend; je besser es gelungen ist, desto weniger pflegt es den eigentlichen Don Juan anzugehen. Vielleicht empfand man damals den roheren aber der Natur des Stoffes doch gemäßeren Darstellungen der Italiäner gegenüber dies Mißverhältniß. Molieres Don Juan, der bei seinen Lebzeiten auch nicht gedruckt worden ist, wurde nur funfzehnmal gegeben[26]. Später fand die Bearbeitung in Versen, welche Thomas Corneille dem Stücke Molieres angedeihen ließ, die im Jahr 1677 zuerst gegeben wurde, Beifall und hielt sich auf der Bühne, bis erst im Jahr 1847 Molieres Komödie an deren Stelle trat[27].

Angeregt durch Moliere suchte auch Goldoni die mauvaise pièce espagnole, die er immer nur mit Entsetzen hatte

26) Der Ausruf Sgaranelles beim Versinken Don Juans: mes gages! mes gages! rief so heftige Angriffe hervor, daß Moliere ihn streichen mußte; bei den Italiänern hatte man ihn sich ruhig gefallen lassen.

27) Castil-Blaze a. a. O. p. 246.

ansehen können, seinem Vaterland in der würdigeren Gestalt einer regelmäßigen Komödie vorzuführen. In seinem im Jahr 1736 in Venedig aufgeführten Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto wird im ersten Akt Donna Anna gegen ihre Neigung, indem sie nur dem Willen ihres Vaters nachgiebt, mit Don Ottavio verlobt. Der zweite Akt zeigt Elisa, ein junges Bauermädchen, welche von ihrem Geliebten Carino Abschied nimmt; gleich darauf erscheint Don Juan von Räubern ausgeplündert und gewinnt ihre Gunst; Carino überrascht sie beim Abschied, allein Elisa weiß den eifersüchtigen Bräutigam zu besänftigen. Isabella, welche von Don Juan in Neapel verführt worden ist, folgt ihm als Mann verkleidet; sie kommt mit Ottavio, der sie unterwegs aus den Händen von Räubern befreit hat, im dritten Akt nach Sevilla; als Donna Anna erfährt, daß jene ein Frauenzimmer ist, ergreift sie diesen Vorwand um Ottavios Hand auszuschlagen. Isabella, welche dort Don Juan trifft, zwingt ihn, da er sie verläugnet, sich mit ihr zu schlagen; man kommt darüber zu, aus Schaam verstummt sie auf alle Fragen um nähere Auskunft und Don Juan giebt sie nun für eine Wahnsinnige aus. Elisa sucht ebenfalls Don Juan auf, Carino warnt ihn vor derselben, da sie auch ihm treulos geworden sei; Don Juan erklärt sich bereit ihm Elisa abzutreten, aber dieser mag sie jetzt auch nicht. Im vierten Akt macht Don Juan Donna Anna eine Liebeserklärung, die sie nicht ungünstig aufnimmt, indem sie ihn auf die Einwilligung ihres Vaters verweist; er sucht aber auf der Stelle mit gezücktem Dolch ihre Gunst zu erringen; sie ruft nun um Hülfe, der Vater eilt mit blankem Degen herbei und wird von Don Juan getödtet, der die Flucht ergreift. Man beschließt ihn zu verfolgen und die Gerechtigkeit des Königs

wider ihn anzurufen. Im fünften Akt verspricht ihm Elisa seine Befreiung, da sie Verwandte unter der Polizei habe, wenn er sie heirathen wolle; Isabella tritt dazwischen und zwingt ihn von Neuem sich mit ihr zu schlagen; Donna Anna in Trauerkleidern verlangt Rache, Don Juan macht seine Leidenschaft für sie so geschickt geltend daß sie ihm verzeihen will. Da kommt ein Brief vom König von Neapel, welcher Don Juans Bestrafung verlangt und Isabellas Geheimniß enthüllt. Don Juan der sich rettungslos verloren sieht, bittet Carino ihn zu tödten; ein Blitz erschlägt ihn vor dem Mausoleum des ermordeten Comthurs[28].

Von einer ganz anderen Seite her hatte Rosimond den Stoff aufgefaßt, als er im Jahr 1669 seine Tragi-comédie Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroyé auf dem Theater du Marais aufführen ließ. Auf diesem Theater wurden damals glänzende Decorations- und Spektakelstücke, oft gegen hohe Eintrittspreise, gegeben. Zu einem solchen hatte Rosimond das Stück bearbeitet und dabei die Vorsicht beobachtet die Handlung in heidnische Zeiten zu verlegen, um ungestraft seinen Atheisten prahlen zu lassen[29].

28) Goldoni, der die Entstehungsgeschichte seiner Komödie erzählt (mém. I, 29 p. 163 ff.), berichtet das Publicum sei anfangs überrascht gewesen und habe nicht gewußt ce que voulait dire cet air de noblesse que l'auteur avait donné à une ancienne bouffonnerie. Aber man habe bald erfahren daß die kokette Elisa das getreue Portrait der Schauspielerin Elis. Passalacqua sei, welche diese Rolle gab, und daß Goldoni sich an ihr habe rächen wollen, weil sie ihre Gunst ihm und dem Schauspieler Vitalba zugleich geschenkt habe; nun sei man für das Stück interessirt worden und habe sich überzeugt, que le comique raisonné était préférable au comique trivial.

29) Apprends, sagt er im Vorwort zum Leser, que je me connois trop pour m'être flatté d'en faire quelque chose d'excellent et que la troupe d'ont j'ai l'honneur d'être, étant la seule qui ne l'a point représentée a Paris, j'ai cru qu'en y joignant ces superbes orne-

Auch in England erschien bald darauf Don Juan auf der Bühne. Ob Thomas Shadwell in seinem Libertine destroyed, welcher 1676 aufgeführt wurde, das spanische Original oder italiänische oder französische Bearbeitungen vor Augen hatte, kann ich nicht beurtheilen. Das Stück hatte großen Erfolg, allein Don Juans Niederträchtigkeit war so entsetzlich, die Katastrophe so schrecklich, as to render it little less than impiety to represent it on the stage[30].

In Deutschland gehörte Don Juan oder das steinerne Gastmal wenigstens seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zum stehenden Repertoire der improvisirenden Schauspieler. Ob eine deutsche Bearbeitung der Art gedruckt worden ist, kann ich nicht angeben; wie es scheint waren sowohl Dorimons und Molieres Stücke als die Traditionen der Italiäner dafür benutzt. Prehauser, der berühmte Hanswurst des Wiener Theaters, machte 1716 seinen ersten dramatischen Versuch als Don Philippo im steinernen Gastmal[31], Schröder trat 1766 in Hamburg als Sganarell im Don Juan auf „und übertraf hochgespannte Erwartungen"[32]. Dies mochte eine Bearbeitung des Moliereschen Don Juan sein, allein schon 1742 findet sich auf dem Repertoire der Ackermannschen Gesellschaft

ments de théâtre, qu'on voit d'ordinaire chez nous, elle pourroit profiter du bonheur qu'un sujet si fameux a toujours eu (Cailhava a. a. O. p. 238). Noch im Jahr 1746 wurde Le grand festin de Pierre in Paris als Pantomime gegeben (Dictionn. des théatr. II p. 542) und hat sich auf den kleinen Volks- und Marionettentheatern fortwährend erhalten.

30) Dav. Erskine Baker Biographia dramatica (Lond. 1782) II p. 188. Th. Shadwell, poeta laureatus unter Wilhelm III, lebte 1640—1692.

31) Müller Abschied S. 63.

32) Meyer, Schröders Biogr. I S. 153. vgl. II, 2 S. 55. 144.

ein Nachspiel Don Juan[33] und 1769 wurde von derselben ein pantomimisches Ballet Don Juan gegeben[34]. In Wien aber wurde bis zum Jahr 1772 ein improvisirtes steinernes Gastmal regelmäßig in der Allerseelenoctav aufgeführt[35], ein Beweis daß man das lockere Leben Don Juans mit Vergnügen ansah und die Moralität für vollständig gewahrt hielt, da den Verbrecher schließlich der Teufel holt. Die Traditionen dieser Burlesken laufen im Puppenspiel aus, das sich diesen Gegenstand nicht hat nehmen lassen. Natürlich wird Hanswurst hier völlig zur Hauptperson, die Liebesabenteuer Don Juans treten vor seinen Mordthaten zurück; die Namen weisen wie die Hauptsituationen auf die französischen Bearbeitungen des italiänischen Stücks als vornehmlichste Quelle hin, die aber von vielen Seiten her meist sehr trübe Zuflüsse erhalten hat[36].

In Paris wurde auch der erste Versuch gemacht Don Juan als Oper zu behandeln. Le Tellier führte im Jahr 1713 au jeu d'Octave eine komische Oper Le festin de Pierre in drei Akten und en vaudevilles sans prose auf dem Theater de la foire S. Germain auf[37]. Sie fand großen Beifall, man nahm aber Anstoß daß bei dieser Gelegenheit zum Schluß die Hölle vorgestellt wurde und verbot die Oper; allein nach wenig Tagen, wird berichtet, le magistrat mieux informé révoqua cette sentence[38]. Das

33) Meyer a. a. O. II, 2 S. 44.

34) Meyer a. a. O. II, 2 S. 179. Schütze Hamburg. Theater-Gesch. S. 375.

35) [Oehler] Geschichte des ges. Theaterwesens zu Wien S. 328.

36) Drei Puppenspiele aus Augsburg, Straßburg, Ulm sind bei Scheible (Das Kloster III S. 699 ff.) abgedruckt; sie sind sehr mittelmäßig.

37) Nähere Auskunft giebt das Dictionnaire des théâtres II p. 540 ff.

38) Mém. sur les spectacles de la foire I p. 153 f.

Stück entsprach im Wesentlichen den schon bekannten, einige neue Späße waren hineingebracht und die Couplets führten, nach den mitgetheilten Proben zu urtheilen, eine ziemlich freie Sprache.

Im Jahr 1761 wurde ein Ballet Don Juan mit Musik von Gluck in Wien aufgeführt[39]. Das Programm, welches vor dem Klavierauszug und von Lobe (Flieg. Blätt. f. Mus. I S. 122 ff.) mitgetheilt ist, weist vier Abtheilungen auf, deren jede eine Hauptsituation darstellte, die durch mannigfache Tänze ausgeführt und belebt waren. Leider reichen die Andeutungen nicht aus um die Musik, welche aus einzelnen, meist kurzen und nicht ausgeführten Tanzstücken besteht, im Detail auf die scenische Darstellung zurückzuführen. In der ersten Abtheilung bringt Don Juan seiner Geliebten Donna Anna ein Ständchen, welche ihm Einlaß gewährt; von ihrem Oheim drinnen überrascht flüchtet er auf die Straße und tödtet seinen Verfolger. In der zweiten ist großes Fest bei Don Juan, Donna Anna ist zugegen und tanzt mit ihm ein pas de deux; die Erscheinung der Statue verjagt die Gäste. Nach kurzem Verweilen ladet der Comthur Don Juan zu sich ein, dieser sagt zu und geleitet ihn hinweg.

---

39) Ich weiß nicht, worauf Castil-Blazes Vermuthung (a. a. O. p. 265) begründet ist, dieses Ballet sei 1758 in Parma geschrieben. Das in der Bibliothek der école de musique gefundene Programm ist ausdrücklich verfaßt pour l'intelligence de la musique, que le Sr. Gluck a faite à Vienne sur ce sujet, und Schmid (Gluck S. 83), dem ein altes Manuscript vorlag, giebt Ort und Jahr als unzweifelhaft an. Sara Goudar in ihren Remarques sur la musique italienne et sur la danse (Paris 1773) schrieb über Gluck: Gluck, Allemand comme Hasse, l'imita [Jomelli]; quelquefois même le surpassa, mais souvent il fit mieux danser que chanter. Dans le ballet de Don Juan ou le festin de Pierre il composa une musique admirable (oeuvr. mél. II p. 12).

Mittlerweile sammeln sich die Gäste wieder, verlassen aber von neuem Schrecken ergriffen das Haus; Don Juan schickt sich an, da auch sein Diener trotz aller Drohungen mitzugehen verweigert, allein den Comthur aufzusuchen. Der dritte Theil spielt im Mausoleum; der Comthur sucht auf alle Weise Don Juan zur Reue zu bewegen und stürzt ihn endlich in den Abgrund. In der letzten Abtheilung wird Don Juan in der Unterwelt von den Dämonen gepeinigt, verzweiflungsvoll sucht er vergebens zu fliehen, sich zu widersetzen, bis er sich ihnen endlich ergiebt und von den Flammen verzehrt wird.

Etwa zehn Jahr vor Mozarts Don Giovanni war bereits in Prag ein dramma tragicomico unter dem Titel Il convitato di pietra osia il dissoluto aufgeführt worden; der Componist war Vinc. Righini, damals bei der Bustellischen Gesellschaft als Sänger und Componist thätig (III S. 132). Den Inhalt giebt Kahlert (a. a. O. S. 127) folgendermaßen an:[40] „Don Juan ist hier ein Neapolitaner, flieht nach Castilien, wo er bei Sturm in den Meereswellen umzukommen Gefahr läuft, aber von einer Fischerin Elisa gerettet wird. Diese bringt er zur Untreue gegen ihren Geliebten. Der Castilische Commandant wünscht seine Tochter Anna dem Minister Don Alfonso zu vermählen, wogegen sie sich weigert. Don Juan überfällt sie in ihrem Schlafgemach, der Vater kommt zu Hülfe und fällt im Zweikampfe. Don Juan, dessen komischer Bedienter Arlecchino auch nicht fehlt, flüchtet sich in eine Gruft mit Grabmälern, um so mehr als seine in Neapel verlassene Geliebte Donna Isabella ihm nachgekommen ist und Alfonsos Rache in

40) Ihm lag ein Textbuch vor, das für eine Aufführung in Wien im Jahr 1777 gedruckt ist. Auch in Braunschweig wurde diese Oper im Jahr 1782 aufgeführt (Cramer Mag. f. Musik I S. 474).

Anspruch genommen hat. Hier trifft er Anna, mit der er sich vergebens zu versöhnen sucht. Im Trotz will er nun ein Fest geben und zwingt Arlecchino die Statue des Commandanten dazu einzuladen. Das Fest findet Statt, die Statue erscheint und ladet Don Juan ihrerseits zum Nachtmal zu sich ein. Im dritten Akt findet der Eingeladene sich ein, wird zur Reue aufgefordert, und als er sich weigert, von der Erde verschlungen. Der Bediente darf entfliehen, er meldet Alles Alfonso und Anna, die sich nun versöhnen. Zuletzt sieht man die Furien in der Unterwelt, welche Don Juan martern und ihm dabei seine Vergehungen gegen die drei Damen, Anna, Isabella und Elisa, vorwerfen."

Man sieht, da Ponte hatte für seinen Operntext[41] nicht nöthig seine Erfindung anzustrengen, vielmehr war bei einem Stoffe, der von so verschiedenen Seiten her durchgearbeitet

41) Ich kann nicht sicher entscheiden, ob Gazzanigas Convitato di pietra auf da Pontes Text componirt ist. Nach Castil-Blaze (a. a. O. p. 267) wurde diese Oper 1788 in Bergamo gegeben; im selbigen Jahr muß sie in Rom gegeben worden sein, vier Wochen lang jeden Abend, daß Niemand leben konnte, wie Goethe an Zelter schreibt (II S. 160), der Don Juan nicht hatte in der Hölle braten und den Gouverneur, als seligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen. Im Jahr 1789 gab man sie in Mailand, 1791 in Paris (musik. Monatsschr. S. 122), wo Cherubini, damals Cembalist am Theater Feydeau, ein Quartett dafür componirte (Scudo crit. et litt. mus. p. 181), und zwar auf da Pontes Worte Non ti fidar o misera; woraus sich vermuthen läßt daß das Libretto desselben überhaupt zu Grunde lag. Im folgenden Jahr wählte man in London trotz da Pontes Widerspruch nicht Mozarts, sondern Gazzanigas Don Giovanni (mem. III p. 28), der nach Fétis im Jahr 1792 auch in Lucca aufgeführt wurde. — Ein angeblicher Don Giovanni von Cimarosa beruht auf einem Versehen; seine Oper Il convito, 1782 componirt, ist eine Bearbeitung von Goldonis Festino und hat mit Don Juan nichts gemein (Castil-Blaze a. a. O. p. 267).

und umgebildet war, die Auswahl schwierig. Was ihm von früheren Arbeiten vorlag, wie tief seine Studien gingen ist nicht zu ermitteln, aber anerkennen muß man nicht allein die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher er die Handlung so gliederte, die Situationen so anordnete wie sie für die musikalische Behandlung durch Abwechslung und Gegensätze verschiedenster Art günstig waren, sondern den richtigen Takt, welchen er in der gesammten Auffassung des Stoffes bewährte. Er begriff daß, wenn die Geistererscheinung ihre erschütternde Wirkung machen sollte, ihr das Bild des wirklichen Lebens in aller Fülle seiner Erscheinungen, in der vollen Kraft sinnlicher und leidenschaftlicher Erregungen, namentlich der Liebe in ihren wechselnden Wallungen und verschiedenen Nuancen, aber auch des Hasses, des Entsetzens, der Lustigkeit und des Humors mit kräftigen Zügen und glänzenden Farben gegenübergestellt werden mußte. Daher bleibt ihm die rationalisirende Auffassung Molieres und Goldonis ganz fremd, und es ist um so mehr anzuerkennen, wie er von beiden einzelne dramatisch wirksame Motive zu entlehnen und mit solcher Freiheit im Sinne seines Drama zu verwenden weiß, daß sie als ihm eigenthümlich erscheinen. Zwar gebietet er weder über den Zauber einer wahrhaft poetischen, glänzenden Darstellung der Leidenschaft, noch hat er die ritterliche Haltung des Spaniers, aber er erfüllt seine Gestalten und ihr Thun und Treiben mit der leichten, genußsüchtigen Denk- und Empfindungsweise seiner Zeit, welche dabei den Regungen einer edleren Humanität so wenig fremd war als dem Hang zu den Mysterien der Geisterwelt. Das sinnlich frivole Leben Venedigs und Wiens zu jener Zeit, das er nur zu gründlich kannte, spiegelt sich im Don Giovanni, in seiner gesammten Haltung und in den einzelnen Zügen. Gewandtheit, die sich bis zu einer gewissen

Feinheit und Anmuth erhebt, zeigt auch die Sprache, und wenn man sich vergegenwärtigt, bis zu welcher Gemeinheit dieser Stoff schon herabgezogen war, kann man das Streben dem Dialog eine anständigere und feinere Haltung zu geben um so unbedenklicher anerkennen.

Mit Recht hat da Ponte die Hauptmomente wiederum in wirklicher Handlung auf die Bühne gebracht[42], und nicht allein denselben die musikalisch wirksamsten Situationen abzugewinnen sondern diese in einer Weise auszuführen verstanden, daß das tragische und komische, das grausenerregende und heitere Element sich begegnen und durchdringen. Diese eigenthümlich gemischte Grundstimmung, welche nur selten nach der einen oder anderen Seite hin ganz rein und ungebrochen zum Ausdruck kommt, bedingt den ganz besonderen Charakter der Oper; dadurch daß Mozart es vermochte diesen Gegensatz in seiner tief in der Menschennatur begründeten Einheit zu fassen und in der Harmonie der künstlerischen Form musikalisch zur Darstellung zu bringen gewann er für seine Kunst ein neues Gebiet, auf dem sie ihre eigenste, mächtigste Kraft zu entwickeln berufen war.

Wie weit auch die Musik seitdem im Ausdruck solchen inneren Lebens insofern es sich als subjective Stimmung äußert vorgeschritten ist, in klarer, lebendiger, von künstlerischer Schönheit beseelter Ausprägung objectiver Gestalten in dramatischer Handlung ist Mozart nicht übertroffen worden. Wenn Goethe meinte, Mozart wäre der Mann gewesen seinen Faust zu componiren[43] — heutige Faustcomponisten

42) Leider habe ich weder Zamoras Stück noch Righinis Textbuch einsehen können, um zu beurtheilen, was er von dem einen etwa entlehnen konnte und was das andere ihn zu beseitigen veranlassen mochte.

43) Eckermann Gespräche mit Goethe I S. 64. Ein andermal spricht er den Gedanken aus, die Dämonen stellten um die Menschen zu

werden mitleidig darüber lächeln —, so lag ihm der Don Giovanni im Sinn; aber schwerlich war es nur die äußerliche Verwandtschaft mancher Situationen, welche sein Urtheil bestimmte: mit der instinctiven Sicherheit welche nur dem Genie verliehen ist fühlte er die Universalität der künstlerischen Auffassung und Darstellung des menschlichen Gemüthslebens heraus, welche auf einem seiner Beurtheilung ferner liegenden Gebiet Mozart ihm ebenbürtig machte.

Der Beginn der Oper[44] versetzt uns nicht allein auf das lebendigste mitten in die Handlung, die leidenschaftliche Spannung der ersten Scene, die Frevelthat, welche vor unseren Augen begangen wird, bereiten die tiefen Schatten, welche in das Bild des lustigen Lebens fallen werden, und den schauererregenden Schluß mit Bestimmtheit vor, und doch fehlt auch hier das humoristische Element nicht. Leporello als Schildwache erwartet ungeduldig seinen Herrn, der zu einem Stelldichein geschlichen ist; Don Giovanni erscheint von Donna Anna verfolgt, von der er sich vergebens loszumachen strebt. Auf ihr Hülferufen kommt der Comthur, ihr Vater, herbei und zwingt den frechen Eindringling sich mit ihm zu schlagen; er fällt von Don Giovannis Degen, der wie Leporello über diesen Unfall be-

---

necken mitunter einzelne Figuren hin, so anlockend daß jeder ihnen nachstrebe, so groß daß niemand sie erreiche, und nennt als solche Rafael, Mozart, Shakespeare und Napoleon (a. a. O. I S. 153); auch sonst stellt er um das Höchste menschlicher Kunst zu bezeichnen Rafael, Mozart und Shakespeare zusammen (a. a. O. III S. 374).

44) Bei der folgenden Inhaltsangabe, die sich natürlich nur an die italiänischen Worte hält, sind hie und da Bemerkungen, die scenische Darstellung betreffend, benutzt worden, welche Mozart seiner Partitur beigeschrieben hat, denen mitunter ein sehr willkommner Aufschluß verdankt wird. Leider stand mir kein unter da Pontes Aufsicht gedrucktes Textbuch zu Gebot, das die bestimmten Angaben der Art enthalten muß.

troffen ist[45]. Aber es ist keine Zeit zu verlieren, er flieht und unmittelbar darauf kommt Donna Anna mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurück; der Anblick der Leiche bringt sie außer sich vor Schmerz, sie wird ohnmächtig, kaum wieder Herrin ihrer Sinne, läßt sie Don Ottavio dem Mörder Rache schwören.

Don Giovanni, der von Leporellos Vorwürfen nichts hören will, vertraut ihm, daß er ein neues Abenteuer verfolge, als eine Dame hinzukommt. Es ist Donna Elvira, welche, in Burgos von ihm durch ein Eheversprechen getäuscht und dann verlassen, ihm nachgereist ist um ihn an seine Pflicht zu mahnen, er nähert sich ihr und ist nicht wenig betroffen, da er sie erkennt. Sie überhäuft ihn mit Vorwürfen, er verweist sie an Leporello, der ihn vor ihr entschuldigen werde und benutzt diese Gelegenheit um sich zu entfernen; Leporello zeigt ihr zum Trost das lange Register, das er über die Liebschaften seines Herrn führt. Empört über diese neue Beleidigung will sie fortan ihre Liebe für den Ungetreuen ihrer Rache opfern[46].

Masetto und Zerlina feiern mit befreundeten Landleuten ihre Hochzeit in der Nähe von Don Giovannis Casino, wohin dieser sich einer getroffenen Verabredung gemäß

45) Der Ausdruck kalten Spottes oder gar frechen Hohnes, den die Uebersetzer dem Don Giovanni geben, liegt nicht in den Worten ah! gia cade il sciagurato und ist der Musik so zuwider wie nur möglich. Da Ponte hat weislich hier wie an anderen Stellen dem Don Giovanni einzelne Züge edler und natürlich menschlicher Empfindung gegeben, die den Charakter wahr und lebendig machen, welche Mozart nie sich hat entgehen lassen.

46) Da Ponte ist Moliere gefolgt indem er das Abenteuer in Neapel ganz beseitigt und in der ganzen Art, wie er Elvira einführt und ferner darstellt; einzelne Züge, wie Leporellos Liste, sind der italiänischen Burleske entlehnt.

begiebt. Die jugendfrische Zerlina zieht ihn an, er macht Bekanntschaft mit den Brautleuten, ladet die ganze Gesellschaft in sein Casino, schickt Masetto, dessen Eifersucht sich regt, halb mit Gewalt fort und ist im Begriff durch Schmeichelei und Liebeserklärung Zerlina zu gewinnen, als Elvira zwischen sie tritt, Zerlina warnt und sie, der Don Giovanni zuflüstert Elvira sei eine arme Närrin, in ihn verliebt und eifersüchtig, fortführt[47]. Zu dem allein gelassenen Don Giovanni treten Donna Anna und Ottavio hinzu, begrüßen ihn als Freund der Familie und nehmen seine Hülfe in Anspruch den Mörder des Comthur zu entdecken und zur Strafe zu ziehen; während er angelegentlich mit Donna Anna sich unterhält, tritt wiederum Elvira dazwischen und warnt vor ihm als einem Heuchler; er weiß sich nicht anders zu helfen als daß er sie heimlich für eine Wahnsinnige ausgiebt[48], mit der er gehen müsse um sie zu beruhigen. Donna Anna, welche mißtrauisch gemacht Don Giovanni scharf beobachtet, erkennt in ihm den Mörder ihres Vaters, setzt Don Ottavio

47) Die Auffassung der Zerlina ist offenbar durch Goldonis Elisa nicht wenig beeinflußt worden, der sie eine starke Dosis Gefallsucht zu danken hat, obwohl diese nicht so unverholen und überlegt hervortritt; vielmehr ist die Leichtgläubigkeit und Unerfahrenheit des Landmädchens, wie sie der alten Tradition gemäß ist, derselben beigemischt, nicht ohne einen Anflug etwas leichtfertiger Sinnlichkeit. Die so umgemodelte Zerlina ist nicht ohne Eigenthümlichkeit und sie ist mit soviel natürlicher Anmuth ausgestattet, daß Mozart ohne unwahr zu werden ein so liebliches Geschöpf daraus machen konnte. Das Motiv der Eifersucht ist im Grunde von Moliere entlehnt, aber mit Geschick verwendet.

48) Dies Motiv ist von Goldoni entlehnt, aber mit Einsicht benutzt, sowohl um die einander zum Theil fremden Personen zusammenzubringen und ihnen ein gemeinsames Interesse zu geben, als auch die Erkennung Don Giovannis herbeizuführen; beides bedingt die Verwickelung und Fortführung der Handlung bis zu der Steigerung im Finale, welche da Pontes Verdienst ist.

von dem ganzen Vorfall in Kenntniß und fordert ihn zur Rache auf. Obwohl er einem so schweren Verdacht nicht gleich Glauben zu schenken vermag, beschließt er doch auf jede Weise nachzuforschen um über Don Giovanni ins Klare zu kommen. Dieser, der sich von Elvira befreit hat, befiehlt nun ein glänzendes Fest zu Ehren der Brautleute zu bereiten. Masetto, den Zerlina durch ihr Schmeicheln mit Mühe einigermaßen zu besänftigen vermag, versteckt sich als er Don Giovanni kommen sieht um sich zu überzeugen, wie dieser sich gegen Zerlina benimmt; sie thut spröde mit ihm, und als Masetto unerwartet zum Vorschein kommt, faßt sich Don Giovanni rasch und es gelingt ihm sie zu beschwatzen mit in sein Casino zum Feste zu kommen. Donna Anna und Don Ottavio kommen mit Elvira, von welcher sie alle Aufklärung erhalten haben und durch sie angestachelt, in Maskenkleidung um unerkannt Don Giovanni zu beobachten; Leporello, der sie gewahr wird, bringt ihnen die erwartete Einladung an dem Feste Theil zu nehmen, welcher sie Folge leisten[49]. Als sie in den Saal treten, ist grade eine Pause im Tanzen eingetreten; man nimmt Erfrischungen, Don Giovanni unterhält sich mit Zerlina, Masetto, dessen Eifersucht neue Nahrung bekommt, sucht sie zu warnen, da erregen die eintretenden Masken allgemeine Aufmerksamkeit, werden freudig begrüßt und der Tanz beginnt von Neuem. Donna Anna und Don Ottavio treten mit zum Menuett an, dem vor-

49) Es ist ein Zug der damals namentlich in Venedig üblichen Sitte, maskirt umher zu gehen und wo ein fröhliches Fest gefeiert wurde auch Fremde die hinzukamen zur Theilnahme einzuladen, wobei die Maskentracht jeden Zwang aufhob. Das Erscheinen der Masken ist also nicht auffallend und deutet nicht etwa auf einen bestimmten Zweck der Mummerei hin.

nehmeren Tanz der feinen Welt[50]; mit Mühe bezwingt Donna Anna ihr widerstrebendes Gefühl, das sich in einzelnen Ausrufen Luft macht, indeß Don Ottavio während des Tanzes sie ermahnt an sich zu halten; Elvira, welche sich am Tanze nicht betheiligt, sucht Don Giovanni auf Schritt und Tritt zu beobachten. Dieser fordert Zerlina zum Contretanz auf und Leporello zwingt Masetto, um seine Aufmerksamkeit von Zerlina abzuwenden, mit ihm Teutsch zu tanzen, den raschen und ausgelassenen Tanz des Volks[51]. Im günstigen Augenblick entführt Don Giovanni Zerlina, Leporello folgt ihm rasch um ihn zu warnen; da ertönt ihr Hülferuf und alles eilt sie zu befreien. Ihnen kommt Don Giovanni entgegen und schleppt Leporello herbei, den er für den Schuldigen ausgiebt und mit dem Tode bedroht; aber von allen Seiten tritt man ihm entgegen, die Masken fallen, er sieht sich von Bekannten umringt, die zur Rache entschlossen sind. Bei diesem Toben und Drohen wird für einen Augenblick seine Zuversicht erschüttert, er weiß nicht, was er beginnen soll; allein bald kehrt sein Muth zurück, mit

50) In Hamburg verlangten bei den unter Ackermanns Direction gehaltenen Maskenbällen die Mitglieder der Gesandtschaften und der vornehmen Familien daß außer den englischen Tänzen abwechselnd Menuetts gespielt würden, „weil sie sich dem Haufen nicht beigesellen wollten". Diese neue Tanzordnung fand stürmische Opposition beim großen Publicum und konnte nur mit Mühe durchgesetzt werden (Meyer, L. Schröder I S. 150 f.).

51) Mozart hat in der Partitur beim Anfang der verschiedenen Tänze bemerkt: D. Ottavio balla Minuetto con D. Anna — D. Giovanni si mette a ballar con Zerlina contradanza — Leporello danza la Teitsch con Masetto. Durch diese Anordnung wird die ganze Scene natürlich und lebendig, und die Zusammenstellung der drei Tänze, die vielfach nur als eine contrapunktische Spielerei angesehen wird, ist das sich von selbst darbietende Mittel ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild musikalisch und scenisch herzustellen.

kühner Entschlossenheit bahnt er sich durch die Feinde den Weg [52].

Kann man dem ersten Akt einen wohlgegliederten Bau nicht absprechen, und namentlich daß durch die geschickte Verbindung der verschiedenen Intriguen und der dabei betheiligten Personen die Handlung Zusammenhang bekommen hat und bis zum Schluß hin angemessen gesteigert wird, so fällt der zweite Akt dagegen mehr in einzelne, wenn gleich musikalisch wirksame Situationen auseinander; es fehlt an einem neuen bedeutenden Motiv, um sie zusammenzuhalten, wofür die fortgesetzte Verfolgung Don Giovannis nicht ausreichend ist.

Nachdem Don Giovanni durch Geld und gute Worte den über den letzten Streich aufgebrachten Leporello besänftigt hat, vertraut er ihm an, daß er Elviras hübschem Kammermädchen nachstelle und tauscht um leichter bei ihr Zugang zu finden mit ihm die Kleider. Kaum ist dies geschehen, als Elvira sich am Fenster zeigt. Um sie mit guter

52) Dieses momentane Betroffensein und Verzagen, das die Worte

E confusa la mia testa,
Non sò più quel ch'io mi faccia,
E un orribile tempesta
Minacciando, o Dio, mi và,

deutlich aussprechen — im Deutschen ist es verwischt — ist psychologisch richtig und bringt einen bedeutsamen Zug in die Situation. Mozart hat sich denselben für die musikalische Charakteristik nicht entgehen lassen. Nicht nur ist ausdrücklich angemerkt daß Don Giovanni und Leporello dem auf sie eindringenden Sturm gegenüber sotto voce singen, was schon durch den Contrast wirkt, ungemein bedeutungsvoll ist die Uebereinstimmung mit Leporello zu welcher Don Giovanni hier herabsinkt. Erst mit den Worten Ma non manca in me corraggio rafft er sich wieder auf und schlägt sofort einen anderen Ton an, in den auch Leporello nicht gleich mit einstimmen kann. Dadurch fällt denn auch das lang anhaltende lächerliche Scheingefecht fort, das gewöhnlich auf der Bühne Statt findet.

Manier zu entfernen erlaubt Don Giovanni sich den Scherz ihr mit verstellter Heftigkeit seine Liebeserklärungen zu erneuern, denen sie schwach genug ist Gehör zu geben; Leporello muß in der Verkleidung die Aeußerungen ihrer Leidenschaft entgegennehmen und erwiedern, bis Don Giovanni sie durch geräuschvolles Herankommen verjagt, durch ein zärtliches Lied sucht er dann selbst das Kammermädchen herauszulocken. Da kommt Masetto bewaffnet mit mehreren Freunden um Don Giovanni aufzusuchen und zur Rechenschaft zu ziehen, der angebliche Leporello verspricht sie auf die richtige Fährte zu bringen und weiß auf geschickte Weise den Trupp zu zerstreuen und zu entfernen, schwatzt dann Masetto die Waffe ab, prügelt ihn durch und entflieht. Auf Masettos Jammergeschrei eilt Zerlina herbei und sucht ihn mit Liebkosungen zu trösten[53].

Indessen haben sich Leporello und Elvira wiedergefunden und in einen Vorsaal geflüchtet, Leporello will sich fortschleichen, während Elvira ihn anfleht, sie nicht im Dunkeln allein zu lassen. Eben will er entwischen, als Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, deren Schmerz er zu besänftigen bemüht ist; nun suchen Elvira und Leporello beide sich heimlich zu entfernen, ohne einander zu sehen, da treten Zerlina und Masetto ihnen in den Weg. Alsbald soll über den vermeintlichen Don Giovanni Gericht gehalten werden, vergebens legt allen überraschend Elvira Fürbitte für ihn ein, da enthüllt er sich zu allgemeiner Verwunderung und Entrüstung als Leporello, der sich gegen alle Vorwürfe zu rechtfertigen sucht und auch glücklich die Flucht ergreift[54].

53) Diese Scene enthält offenbar eine Reminiscenz an die Lieblingsscene der italiänischen Komödie in der Arlecchino Don Giovanni mit der Laterne sucht.

54) Das Motiv des Kleidertauschens ist schon in der alten Burleske

Don Ottavio, der nun nicht mehr zweifelt daß Don Giovanni der Mörder des Comthurs sei, erklärt daß er ihn sogleich aufsuchen und blutige Genugthuung von ihm fordern wolle, er bittet die Freunde seine Geliebte zu trösten, bis er siegreich wiederkehren werde.

Don Giovanni erwartet in der Nähe des Denkmals des Comthurs Leporello, dem er sein neuestes Abenteuer mit Lachen erzählt; da ertönen zweimal von unsichtbarer Stimme ernste Mahnworte. Nun gewahrt er die Statue des Comthurs und läßt Leporello die Inschrift lesen: „Meines ruchlosen Mörders Strafe erwarte ich hier." Im übermüthigen Hohn über Leporellos Entsetzen zwingt er diesen die Statue zum Abendessen einzuladen; als die Statue mit dem Kopfe nickt und Don Giovanni dies gewahrt[55], fordert er selbst rasch entschlossen sie auf zu antworten und da sie vernehmlich Ja! sagt, entfernt er sich eilig und bestürzt.

Don Ottavio versucht von Neuem Donna Anna zu trösten und bittet sie ihm endlich ihre Hand zu geben; sie erklärt ihm daß, wie sehr ihr eigenes Herz für diesen Wunsch spreche, doch die Trauer um den Vater die Erfüllung desselben der Zukunft zu überlassen gebiete[56].

---

angewendet, aber da Ponte hat es in eigenthümlicher Weise ausgebeutet. Seine Routine Opernsituationen herbeizuführen bewährt er auch hier, allein es ist unverkennbar, daß der Zusammenhang der einzelnen Scenen sehr locker und Ton und Haltung mehr derb komisch sind als in den übrigen Theilen der Oper, wo da Ponte nicht selbst zu erfinden hatte.

55) In der Originalpartitur ist nach Leporellos ängstlichem Bericht (S. 239 Takt 8 der gest. Part.) beigeschrieben La statua china quì la testa, Don Giovanni vedendo il chino.

56) Diese Scene erregt großen Verdacht daß sie erst in Prag nachdem die Oper im Wesentlichen fertig war eingeschoben ist um der Sängerin eine Schlußarie zu geben. In der deutschen Bearbeitung, wo Donna Anna mit einem Brief allein auftritt, um Don Ottavio das stumme Spiel zu ersparen, ist sie ganz unverständlich; im Original klärt der Dialog

Don Giovanni läßt es sich bei der reich besetzten Tafel wohl sein und treibt seine Späße mit dem naschhaften Leporello. Diese Scene, welche in der italiänischen Komödie eine Hauptpartie bildete, in der Herr und Diener in den ausgelassensten Lazzi sich ergingen, ist zu musikalischen Späßen mit der heitersten Laune benutzt. Don Giovanni hat Tafelmusik und diese spielt beliebte Stücke aus den neuesten Opern. Bei den ersten Takten ruft Leporello Bravi! Cosa rara! Es ist der Schlußsatz des ersten Finales aus Martins Cosa rara: O quanto un si bel giubilo, der damals in aller Mund war, und aufs ergötzlichste ist die Situation parodirt, indem dort die unzufriedenen Liebhaber den begünstigten, denen die Geliebten vor ihren Augen zugesprochen werden, hier der hungerige Leporello dem schmausenden Don Giovanni gegenübersteht, so daß die Musik zur gegenwärtigen Scene gemacht zu sein scheint. Das zweite Stück begrüßt Leporello mit dem freudigen Zuruf Evvivano i litiganti![57] Es ist eine Favoritarie des Mingone aus Sartis Oper Fra due litiganti terzo gode (Akt I, 8), dieselbe über welche Mozart bei Sartis Anwesenheit in Wien ihm zu Ehren Variationen geschrieben hatte (III S. 304 f.), deren damals allbekannter Text

Come un agnello
Che va al macello
Belando andrai
Per la città

äußerst komisch zu dem schnopernden Leporello paßte[58]. Die offenbare Schelmerei, mit welcher Mozart hier Lieblingsstücke

---

freilich die Situation auf, allein diese kehrt nicht allein am Schluß des Finales ganz ebenso wieder, sondern sie paßt an dieser Stelle nicht zum Besten zu dem Auftreten Don Ottavios in der vorhergehenden Scene.

57) So steht in der Originalpartitur.

58) Die Arie ist mitgetheilt niederrhein. Mus. Ztg. II S. 413 f.

aus den Opern, welche ganz besonders mit den seinigen rivalisirten, parodisch verwendet — und dieser Eindruck wird noch durch die humoristische Art der Instrumentation, die ganz in der Weise beliebter Arrangements für Harmoniemusik gehalten ist, sehr verstärkt — wird gewissermaßen dadurch ausgeglichen, daß er zum Schluß sich selbst mit ins Spiel bringt. Als die Musikanten das Non più andrai aus Figaro anstimmen, ruft Leporello: Questa poi la conosco pur troppo! und erinnert man sich, mit welchem Enthusiasmus Figaro in Prag aufgenommen war, wie man in Mozarts Concert Variationen über dies Thema von ihm verlangt hatte, so sieht man, wie Mozart hier zugleich dem Prager Publicum auf die liebenswürdigste Weise seinen Dank aussprach.

In die lustige Gesellschaft tritt Elvira ein; sie hat ihrer Liebe entsagt und will in ein Kloster gehen, vorher aber macht sie noch einen Versuch Don Giovanni zur Reue zu bekehren; da er ihre Vorstellungen nur mit leichtfertigem Spott erwiedert, verläßt sie ihn unwillig[59]. Draußen hört man sie einen furchtbaren Schrei ausstoßen, Leporello eilt ihr nach und kommt zitternd vor Schrecken wieder: die Statue des Comthurs ist vor der Thür, sie klopft, Don Giovanni muß selbst gehen um zu öffnen und kommt mit dem steinernen Gast zurück. Dieser lehnt jede Bewirthung ab und richtet an Don Giovanni die Frage, ob er seiner Einladung zu folgen bereit sei; auf die bejahende Antwort faßt er ihn bei der Hand

---

Mozart hat die ursprüngliche Tonart (A-dur) geändert und das Ganze etwas zusammengerückt, wodurch es entschieden gewonnen hat.

59) Hier ist wiederum Moliere mit Geschick benutzt, um die grausenhafte Schlußscene vorzubereiten und mit guter Berechnung der musikalischen Wirkung, welche die Frauenstimme und den veränderten Ausdruck einer leidenschaftlichen Erregung verlangte.

und fordert ihn auf Buße zu thun. Da Don Giovanni dies wiederholt trotzig verweigert, verläßt er ihn; es wird Nacht, Geister lassen ihre furchtbaren Stimmen ertönen, sie umringen Don Giovanni, den der Abgrund verschlingt[60]. Als er so der Rache der Sterblichen eben entrückt ist kommen Don Ottavio mit Donna Anna, Elvira, Zerlina und Masetto herbei, um den Frevler zu strafen; Leporello, der in fiebernder Angst Zeuge jener Schreckensscene war, berichtet das grausenvolle Ende, welches sein Herr genommen hat. Befreit von großer Sorge und ihren natürlichen Verhältnissen zurückgegeben, vereinigen sie sich in dem Spruch des „alten Liedes"

Questo è il fin di chi fa mal,
E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!

Ohne Zweifel ist die ernste Schlußmoral, welche dem bunten und leichtfertigen Treiben aufgesetzt wird, eine Reminiscenz der Sitte das Stück wegen seiner handgreiflichen Nutzanwendung als eine Art von geistlichem Drama aufzuführen; auch die Musik klingt zum Schluß vernehmlich dahin an[61].

---

60) Mit richtigem Takt läßt da Ponte den Geist nur einmal auftreten und beseitigt das Gastmal in der Gruft. Eine Steigerung war nicht möglich, eine Wiederholung konnte die Wirkung nur schwächen; der symbolische Sinn, welchen die Einladung des Comthurs bekommt, giebt dem Ganzen eine feierliche Würde.

61) Daß alle Personen zum Schluß auftreten um den Zuschauer über ihr Schicksal zu beruhigen ist sämmtlichen älteren Bearbeitungen eigen und beruht auf hergebrachter Gewohnheit, namentlich der Oper, welcher da Ponte gefolgt ist; doch mochte auch der Wunsch nicht mit einem erschütternden Effect, sondern in beruhigter und zugleich gehobener Stimmung den Zuhörer zu entlassen auf die Gestaltung des Schlusses einwirken. Wie schwierig es sei nach jener mächtig ergreifenden Scene noch dauernd zu fesseln scheint man früh gefühlt zu haben; wir sahen daß Mozart selbst den Schluß bedeutend verkürzt hat, und später schloß man ziemlich allgemein mit Don Giovannis Höllenfahrt, die man freilich

Schwerlich ist anzunehmen daß da Ponte bloß um der moralischen Wirkung willen die Handlung so geführt habe, daß Don Giovanni alle Liebesabenteuer, welche man ihn unternehmen sieht, fehlschlagen; jedenfalls beruht die Heiterkeit, welche die ganze Oper durchdringt, wesentlich mit auf diesem Humor, mit welchem der Held auf dem Gebiet seiner Heldenthaten behandelt ist. Wird dabei die Macht der Leidenschaft zum Theil geopfert, welche im spanischen Drama so poetisch hervortritt, so fällt auch die Reihe von Mordthaten und gemeinen Verbrechen fort, welche namentlich die deutsche Burleske auf Don Giovanni häufte, und durch die geschickte Concentrirung der Handlung war eine Anzahl locker ange-

---

meistens zu einem gemeinen Feuerwerkseffect herabwürdigte. Versuche zu einer Abänderung, welche man vorgeschlagen hat, haben große Bedenken. Bei der Aufführung in Paris sah man nach Don Giovannis Verschwinden den Sarg Donna Annas umgeben von Leidtragenden und dazu wurde das Dies irae aus Mozarts Requiem gesungen (Castil-Blaze Molière music. I p. 338). Von dieser Idee ausgehend schlug Kugler (Argo 1854 S. 365 ff.) vor, nach Don Giovannis Versinken die Scene in die Grabkapelle des Comthurs zu verwandeln, dessen Leichenfeier begangen wird, indem der Chor aus Mozarts Requiem singt Lux perpetua luceat ei (nicht eis, „weil es sich nur um eine Person handele“), domine, cum Sanctis tuis quia pius es, worauf um einen passenden Abschluß zu gewinnen das Osanna in excelsis folgen soll. Wie es möglich sei diese beiden Sätze so mit einander zu vereinigen ist mir ebenso unbegreiflich als daß man sich aus Pietät für den Meister erlauben dürfe, seine für die Kirche bestimmte Musik einer Oper anzuflicken, oder wie dies mit irgendwelchen Vorstellungen von Einheit des Stils und des Kunstwerks vereinbar sei. Viol nahm den Gedanken soweit auf, daß er statt des überlieferten Schlusses ebenfalls eine Trauerfeier in der Grabkapelle des Comthurs vorschlug, bei der aber der Schlußsatz der Oper gesungen werden solle; der mir dafür doch nicht geeignet erscheint. Ueberhaupt ist nichts bedenklicher als einzelne Theile eines Kunstwerks in einem anderen Sinne anzuwenden als sie der Meister gedacht hat; dagegen ist Streichen meistens noch das glimpflichere Verfahren.

fügter Scenen beseitigt worden. Leider haben die deutschen Bearbeitungen, deren sich auf den Bühnen und in den Klavierauszügen eine nicht geringe Zahl angesammelt hat, dem Publicum, das sich von den gewohnten Fastnachtsspäßen nicht losmachen konnte, zu Gefallen die meisten der althergebrachten komischen Scenen beibehalten, welche mit da Pontes Don Giovanni nichts zu schaffen haben — um von Mozart gar nicht zu reden; und der Umstand daß selbst bedeutende Komiker dem Meisterwerk eine Ehre zu erweisen glaubten, wenn sie in diesen Nebenscenen auftraten, trug nur bei diesen Mißstand greller hervortreten zu lassen. Erst seit kurzer Zeit hat man hie und da durch Einführung der Originalrecitative diese Entstellung ganz gehoben. Allein abgesehen von diesen Zusätzen ist in allen gangbaren Bearbeitungen des gesungenen Textes nicht nur der leichte und heitere, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt[62].

Welche Verdienste man aber an da Pontes Libretto auch anerkennen möge, sein Hauptverdienst bleibt immer daß er zu Mozarts Musik die Veranlassung gegeben hat. Man pflegt wohl einen Operntext als den Cannevas zu bezeich-

62) Auch die Uebersetzung von Rochlitz, welche der gedruckten Partitur untergelegt ist, kann von keinem dieser Mängel frei gesprochen werden, wie vortheilhaft sie sich auch vor den anderen auszeichnete. Kugler, der die schwachen Seiten der früheren Uebersetzungen und die Erfordernisse einer guten einsichtig bespricht, zeigt durch die von ihm mitgetheilten eigenen Versuche, wie schwer die Lösung der Aufgabe sei (Argo 1859 S. 353 ff.). Die neueste Bearbeitung von W. Viol (Breslau 1858) zeigt zwar in mancher Hinsicht einen erfreulichen Fortschritt, entspricht aber auch noch keineswegs allen Anforderungen. Ueber eine nach Lysers Angabe von Mozart selbst unternommene Uebersetzung s. Beil. XXIV.

nen, auf welchem der Componist seine Stickerei ausführe; hier möchte man ihn beinahe mit dem Gerüst vergleichen, über welchem der Bildhauer sein Modell erbaut und ausführt, so sehr ist das Gebilde der Oper mit Leib und Seele, im Ganzen und Einzelnen die eigentliche Schöpfung Mozarts, welche, ob sie gleich die gewohnten Formen der italiänischen Oper kaum zu verlassen scheint, doch die Oper überhaupt auf ein ganz neues Gebiet hinübergeführt hat[63].

63) Mozarts Originalpartitur war im Besitz André's (Verz. 44 vgl. 52. 53); er theilte sie G. Weber mit, der einen Bericht über dieselbe veröffentlichte (Cäcilia XVIII S. 91 ff.), in welchem außer andern die damals zweifelhafte und mehrfach besprochene Frage nach den Einlagestücken vollständig ins Klare gesetzt wurde. Das Kleinod, welches in keiner öffentlichen Sammlung Deutschlands einen Platz finden konnte, erwarb Frau Pauline Viardot; einen neuen Bericht über dieselbe stattete Viardot in der Illustration von J. 1855 ab, wovon ein Separatabdruck mir durch die Güte des Verfassers vorliegt. Er erzählt zum Schluß daß Rossini ihn besucht habe mit den Worten: Je vais m'agenouiller devant cette sainte relique und, nachdem er in der Partitur geblättert, gesagt habe: c'est le plus grand, c'est le maitre de tous, c'est le seul qui ait eu autant de science que de génie et autant de génie que de science. — Glücklicherweise habe ich auch durch Andrés Güte das Original noch selbst zu Rathe ziehen können. — Die einzelnen Stücke sind auch hier jedes für sich geschrieben und eingelegt in die Blätter welche das Recitativ enthalten, an dessen Schluß jedesmal auf das nächste Stück verwiesen ist; die ersten 70 Blätter sind von Mozart durchpaginirt. Sie ist vollständig bis auf das letzte Blatt und das Recitativ vor dem Duett (II, 9) o statua gentilissima (S. 233 und 234), dessen Fehlen in der S. 299 erzählten Anekdote seine Erklärung findet. Auch fehlen die Extrablätter, auf denen nach Mozarts eigener Angabe die Blasinstrumente verzeichnet waren, und zwar

a. zum ersten Finale 2 Clarinetti (S. 109); 2 Flauti (S. 127); 2 Oboe 2 Clarinetti 2 Clarini e Timpani (S. 132); tutti li Stromenti di Fiato (S. 145).

b. zum Sextett (II, 6) „Alle Blasinstrumente extra."

Beim zweiten Finale ist kein Extrablatt angemerkt, allein es sind nicht allein keine Trompeten und Pauken und Posaunen, sondern von S. 290

Gleich die Ouverture[64] weist vernehmlich darauf hin daß etwas anderes vorgehen werde als die gewohnten hei=

---

gar keine Blasinstrumente in die Partitur eingetragen; es war also ohne Zweifel vorhanden. Die Partitur erschien bei Breitkopf & Härtel im Typendruck und 1842 schön gestochen in zweiter Auflage, auf welche sich alle Verweisungen beziehen. Die zahllosen Klavierauszüge aufzuführen wäre nutzlos, selbst wenn es mir möglich wäre.

64) Charakter und Bedeutung dieses merkwürdigen vielbesprochenen Musikstücks ist so scharf ausgeprägt daß sie im Wesentlichen wohl nie verkannt worden sind; man vergleiche, um nur auf Einiges hinzuweisen, die Andeutungen bei Hoffmann (Fantasiestücke I, 4 ges. Schr. VII S. 92), Oulibicheff (Mozart III p. 105 ff.), Krüger (Beiträge S. 160 f.) und die ausführliche Analyse von Lobe (A. M. Z. XLIX, S. 369. 385. 417. 441), wo das Bestreben alles auf einen bewußten Ausdruck zurückzuführen freilich auch zu seltsamen Mißgriffen geführt hat. Unbegreiflich ist es, wenn die Eröffnung der Ouverture durch das Andante, weil dieses das Ende des Lebens andeute, das darauf im Allegro dargestellt werde, als ein Verstoß gegen die Logik bezeichnet wird, zu dem Mozart nur durch die Macht der Gewohnheit verführt worden sei, — in einem Aufsatze, der nachweisen soll daß derselbe Mozart in derselben Ouverture jede Periode mit dem klarsten Bewußtsein dessen was er durch sie ausdrücken wolle geschrieben habe. Unbegreiflich, wie ein Mann, der sich mit der musikalischen Form und Darstellung in ihrem Verhältniß zur poetischen Idee so viel beschäftigt hat, aus den Gedanken verlieren konnte, daß ein musikalisches Kunstwerk einem anderen Princip folgt als der historischen Reihenfolge der Begebenheiten, um die es sich hier noch mehr handelt als um die logische Consequenz der Gedanken, daß der Musiker, auch wo er von solchen ausgeht oder sich an sie anlehnt, mit Nothwendigkeit einen anderen Mittelpunkt suchen muß, von welchem aus er sein Kunstwerk bildet und gliedert, als der Historiker, wie dies ja auch vom bildenden Künstler gilt. Dieses Gesetz der musikalischen Organisation strebt der Componist auch da zu erfassen, wo das Wort des Dichters noch andere Gestaltungen zuläßt, wohl gar dazu verleitet, und es ist der sicherste Beweis für das musikalische Genie im eminenten Sinn, wenn es mit raschem Blick und sicherem Takt diesen Keimpunkt der musikalischen Gestaltung auffaßt und festhält; bei Instrumentalcompositionen liegt es vollends zu Tage daß die musikalische Conception allein das Princip der Formbildung sein könne. Allein soweit braucht man hier nicht einmal zu gehen. Die Ouverture wird wie
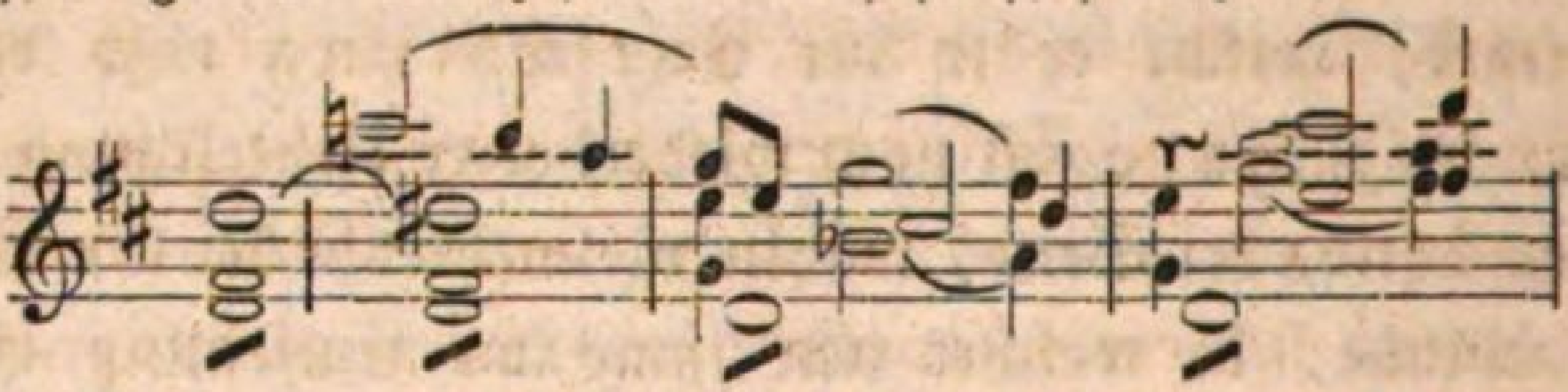
teren Scherze der opera buffa. Mozart mochte die Nothwendigkeit einer ernsten, feierlichen Ankündigung vor allem empfinden und ließ auch deshalb die Form der dreitheiligen Ouverture, welche er in der Entführung noch beibehalten, im Figaro erst nach wiederholter Ueberlegung aufgegeben hatte, bei Seite, wählte vielmehr die bei den Franzosen übliche, in welcher eine langsame Einleitung einem Allegro vorangeht. Dieses Andante nun ist der Oper selbst entnommen[65], es sind die Hauptmotive der Geistererscheinung im letzten Finale—, gleichsam der musikalische Ausdruck des alten Titels Il convitato di pietra —, um so auf den Culminationspunkt der ganzen Oper gleich zu Anfang hinzuweisen und dadurch den Grundcharakter derselben festzustellen. Nach wenigen einleitenden Accorden erklingen klar und ernst gehaltene Töne, wie eine höhere Erscheinung vom Himmel herabsteigt, die anfangs Unruhe und Befremden, dann ein stets wachsendes Grausen und Schrecken um sich verbreitet[66]. Das Allegro hält sich an die Hauptzüge Don

eine Art Prolog angesehen, welcher den Zuhörer dadurch in die rechte Stimmung versetzen soll, daß er ihm die Hauptmomente der Handlung vergegenwärtigt: nehmen wir einen Prolog in Worten an, wer würde einen logischen Fehler darin finden, wenn der Dichter mit der Erscheinung des Geistes als dem das Gemüth am stärksten erschütternden, die Eigenthümlichkeit des Ganzen recht eigentlich bezeichnenden Motiv beginnen und von da aus auf Don Giovannis Treiben übergehen wollte?
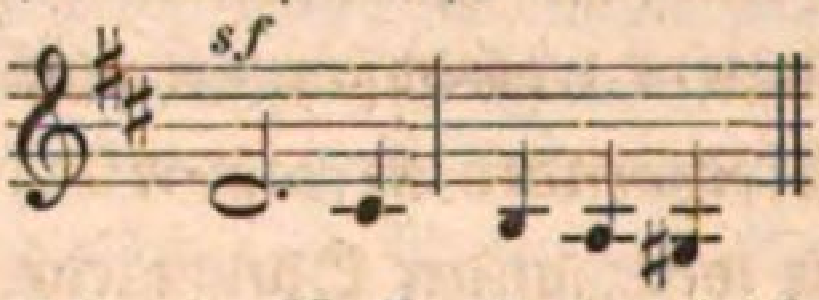
65) Auch in der Ouverture zu Così fan tutte hat Mozart ein Motiv der Oper, und zwar das der Titelworte, auf die witzigste Weise angewendet; beidemal aber den Hauptsatz der Ouverture, der ein ganz selbständig ausgeführtes Musikstück ist, dadurch eingeleitet. In ganz ähnlicher Weise hat Beethoven in den drei ersten Leonorenouverturen das Motiv der Arie Florestans angewendet. Die äußerliche Weise aus einzelnen Motiven der Oper die ganze Ouverture zusammenzusetzen, welche vornehmlich durch Weber üblich geworden ist, lag Künstlern fern, die aus dem Innern heraus ein Ganzes zu gestalten gewohnt waren.

66) Es ist sehr merkwürdig zu sehen, wie die auf- und absteigenden Tonleitern der Geigen und Flöten, die wie unheimliches Windessausen ein
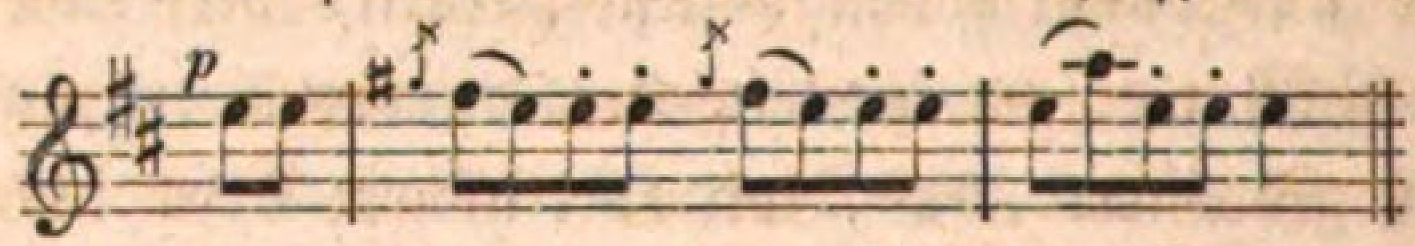
Giovannis, unaufhaltsam treibende Kraft, die „von Begierde zu Genuß taumelt und im Genuß verschmachtet nach Begierde" durchdringt das Ganze, bald in scharfschmerzlichen Accenten



heißen Verlangens, bald in fröhlichem Jubel und rasendem Taumel[67]. Dem ernsten Mahneruf, der dies Treiben unterbricht



antwortet wie in frivoler Neckerei eine leicht spielende Figur



und nun beginnt mit diesen contrastirenden Elementen[68] ein

---

fröstelndes Grausen hervorbringen, erst während der Ausführung der Geisterscene Mozart lebendig vor die Seele getreten sind. Denn im Finale fehlten sie da, wo sie zuerst vorkommen (S. 271) anfangs in der Partitur; Mozart hat sie nachträglich, und weil der Platz zu knapp war, mit winzig kleinen Nötchen, die auch so noch mitunter in den folgenden Takt hineinreichen, hinzugefügt, aber das zweitemal (S. 274) und in der Ouverture sind sie gleich geschrieben.

67) In der gedruckten Partitur wie in den Klavierauszügen ist dem h des letzten Taktes ein b vorgesetzt; das Original hat dies b nur im vorletzten Takte. Man hat es für ein Versehen des Componisten gehalten daß diese Vorzeichnung im letzten Takte fehlt. Die Lage dieses Accordes mit cis über h hat allerdings etwas auffälliges, sie kommt aber ausnahmsweis doch vor, und es bleibt die Frage ob Mozart, um die Hauptmelodie ungetrübt zu lassen, hier nicht h hat beibehalten wollen. Die Wiederholung der Stelle im zweiten Theile der Ouverture ist in der Originalpartitur nicht ausgeschrieben, kann also für unsere Zweifel nichts entscheiden.

68) Nägeli behauptet, Mozarts Genie sei zwar groß, aber ebenso groß sein Geniefehler „durch übertriebenes, ausschweifendes Contrastiren" zu wirken (Vorlesungen S. 157. 160). Der Ouverture zu Don Giovanni wirft er auch noch vor (a. a. O. S. 168) daß im Allegro zweimal ein Takt zuviel sei (Takt 36. 197) und die Eurhythmie störe, ein Vorwurf,
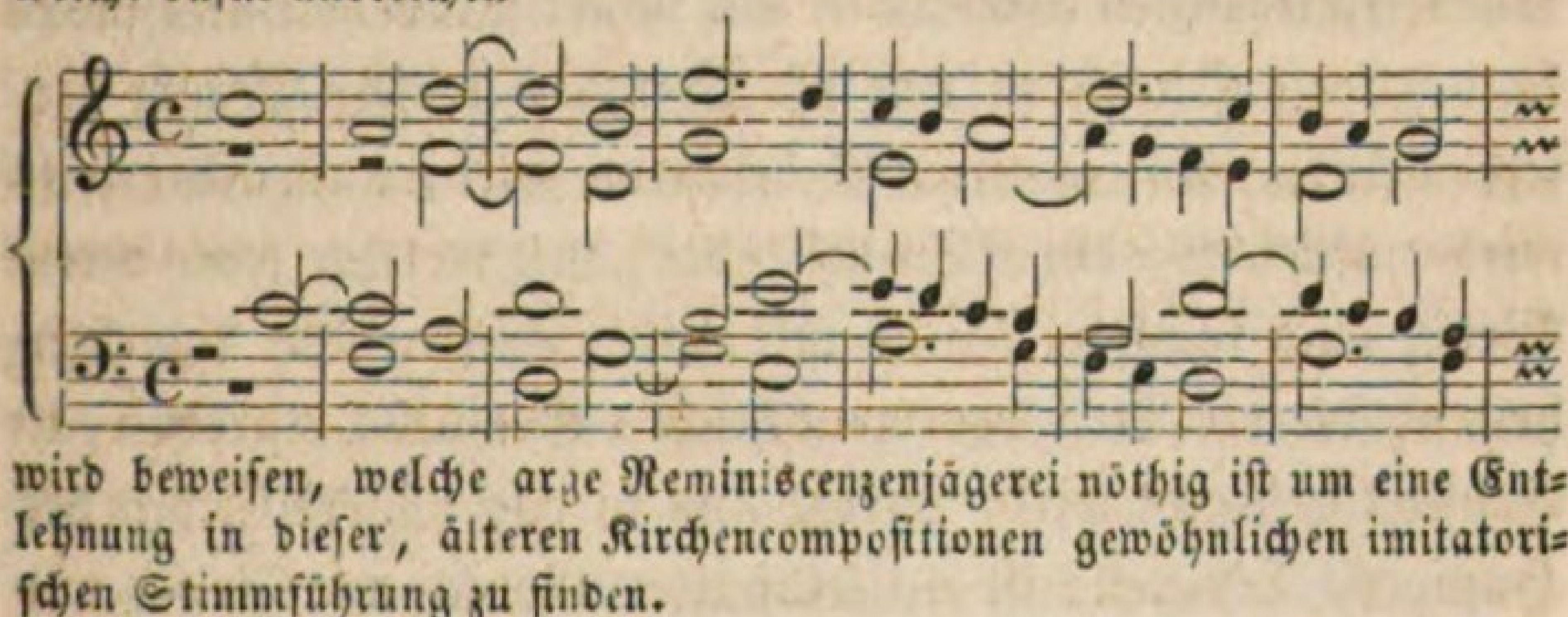
Spiel, welches nur bestimmt zu sein scheint die freieste Herrschaft über die harmonischen und contrapunktischen Mittel der musikalischen Formgebung in einem wohlgegliederten Satz zu bewähren, in der That aber auch hier ebenso treffend die psychologischen Motive zur reichsten Entwickelung bringt. Wie tiefempfunden ist es, wenn von allen Seiten, durch die Imitationen sich verschlingend[69] jene Warnung erst ernst und fest ausgesprochen wird, dann zur herzlichen wehmüthigen Mahnung wird, und endlich, da der Leichtsinnige nur seinen Scherz mit derselben zu treiben scheint, als strenger Ruf zur Buße mit markerschütternder Gewalt wieder und wieder ans Ohr schlägt. Wie wahr ist der Schluß, der manchen als ein bloßer harmonischer Uebergang erscheinen mag, indem jenes warnende Motiv, da der rauschende Jubel sich aufs Höchste gesteigert hat, mit der Septime einsetzend ihn abschneidet, dann in sanfte Mahnung übergeht und so allmählich den Hörer beruhigend auf das Folgende vorbereitet.

Mit dem Beginn der Oper selbst tritt uns sogleich die einzige wirklich komische Figur derselben entgegen und er-

---

welchen Kahlert (N. Ztschr. f. Mus. XIX S. 97 ff.) gründlich widerlegt hat.

69) Man hat Mozart vorgeworfen Motiv und Imitation sei einem Canon von Stölzel entlehnt, welchen Marpurg (Kunst der Fuge II S. 49 ff. Taf. 35 ff.) als Beispiel anführt. Ein Blick auf die Takte, welche dafür ausreichen



wird beweisen, welche arge Reminiscenzenjägerei nöthig ist um eine Entlehnung in dieser, älteren Kirchencompositionen gewöhnlichen imitatorischen Stimmführung zu finden.

gänzt gewissermaßen durch ihr charakteristisches Auftreten die nur nach einer Seite hin gewandte Ankündigung der Ouverture. Die typische Figur des Dieners in der Komödie, welche in den verschiedenen Bearbeitungen der Sage die Phasen des Gracioso, Arlecchino, Sganarell, Hanswurst und Kasperle durchgemacht, erhält hier als Leporello auf dem Gebiete der opera buffa ihre Vollendung. Vielen mag Leporello als der Typus des Baßbuffo gelten, den Mozart durch Tradition überkommen und in etwas gemodelt habe; allerdings ist er für Spätere das Modell geworden, er selbst ist eine Schöpfung eigener Art, aber wie eine bedeutende menschliche Natur geistige und leibliche Nahrung mit anderen theilt und doch zu eigenthümlicher Individualität sich herausbildet, so ist auch dieser Leporello aus den Ueberlieferungen und Leistungen der opera buffa zu dieser Individualität herausgewachsen. Auf dem Umstande daß er mit allen Situationen, mögen sie ihrem Wesen nach grauenhaft, leidenschaftlich oder heiter sein, innig verflochten ist, mit den verschiedenen Personen der Oper in Verbindung tritt, beruht der eigenthümliche Charakter der Oper. Damit eine Wechselwirkung, eine Durchdringung der entgegengesetzten Elemente Statt finde genügt es nun nicht daß Leporello seine guten oder schlechten Späße auf jede beliebige Folie aufhefte; nur dadurch daß er seine eigenste Natur unter den verschiedensten Umständen mit voller Wahrheit ausspricht kann er die Situation und die Personen welche Träger derselben sind, sowie er durch sie bestimmt wird, auch seinerseits wieder afficiren; die Kühnheit aber, mit welcher seine ihrem Wesen nach komische Natur mit Leidenschaften und Begebenheiten, die die Tiefe des menschlichen Gemüths ergreifen, in Conflict gebracht wird, versetzt uns in das höhere Gebiet des Humors. Leporello ist ein leibhafter Mensch mit Fleisch und

Blut, der seine Art zu denken und zu empfinden und seine Art dies zu äußern hat, und eben die Freiheit und Wahrheit, mit welcher dieses sein Wesen sich ausspricht, macht ihn zur komischen Person. Dies tritt vor allem dadurch hervor daß er mit Don Giovanni als seinem Herrn verbunden ist, dem er ebenso verwandter als entgegengesetzter Natur ist. Er hat denselben Trieb zu glänzen und zu genießen, dieselbe Leichtigkeit sich mit der Moral abzufinden, dieselbe Neigung ernsthafte Dinge scherzhaft zu nehmen, es fehlt ihm auch nicht an Talent und Gewandtheit, aber grade an den Eigenschaften, die uns für Don Giovanni ein gewisses Interesse einflößen, an Kraft und Muth; was bei ihm unter allen Umständen den Ausschlag giebt ist seine Feigheit. Während Don Giovanni jedes Abenteuer aufsucht und sich aus jeder Gefahr zu befreien weiß, wird Leporello stets hineingestoßen, bleibt darin hängen und entkommt schließlich nur durch seine Feigheit; dieses Widerspruchs in seinem Wesen und Thun ist er sich aber selbst bewußt und wirkt um so erheiternder.

Gleich anfangs lernen wir ihn vollständig kennen. Er ist höchst unzufrieden daß er Schildwach stehen soll, während sein Herr drinnen sich vergnügt, man hört ihn vor Ungeduld unmuthig mit dem Fuß stampfen; während er auf und ab geht, ziehen stolze Gedanken künftiger Größe durch seine Seele: voglio far il gentiluomo, man könnte ihn beinahe für einen Cavalier halten — da hört er Geräusch, und nun ists aus mit dem großen Herrn, er hört nur noch auf seine Furcht, die sich, indem Don Giovanni mit Donna Anna ringt, fortwährend bis zum angstvollen Geplapper steigert. Als es darauf Ernst mit der Gefahr wird, als der Comthur fällt, da faßt ihn Entsetzen, er ist im Innersten erschüttert; aber auch in diese sittliche Empfindung mischt sich etwas von zähneklappernder Furcht. Haben wir hier schon

eine ganze Scala charakteristischer Aeußerungen, so erhalten sie doch ihre wahre Bedeutung erst im Zusammenhang des Ganzen, das im lebhaftesten Contrast zu diesem Poltron steht. Die Leidenschaft Donna Annas, der Don Giovanni gleiche Kraft entgegenzusetzen gezwungen ist, die ernste und würdige Haltung des ritterlichen Comthurs, gegen den Don Giovanni wider Willen endlich den Degen zieht[70], der Zweikampf[71] und der erschütternde Ausgang, als der Comthur fällt, — in rascher Folge rollt sich eine Reihe das Gemüth tief ergreifender und aufregender Momente vor uns ab, die für ein komisches Element kaum Raum zu lassen scheinen, und doch ist dasselbe wesentlich activ dabei, verleugnet sich keinen Augenblick und stört nie die Harmonie des Ganzen, weil Alles von der lebendigsten Wahrheit beseelt ist. Welche Fülle und Tiefe im Ausdruck der ergreifendsten, durch ein Moment bestimmten aber in jedem Individuum verschieden nuancirten Gefühle ist in den achtzehn Takten des Andante zusammengedrängt, das die Introduction schließt. Das Erlöschen des Schmerzes mit der Lebenskraft im Comthur, die Mischung von Mitleid und Stolz in Don Giovanni, von Entsetzen und Furcht in Leporello sind zu einem Ganzen verschmolzen, das die tiefe Erschütterung des Gemüths als eine wohlthätige Lösung der vorhergehenden Spannung erscheinen läßt. Und welche

70) Mozart hat mit wenigen Worten diese Entwickelung angedeutet. Auf den Vorwurf des Comthurs così pretendi da me fuggir antwortet Don Giovanni im Begriff zu gehen „sotto voce“: Misero!, dann auf den erneuten Zuruf Battiti! wiederholt er „più voce“: Misero! und nun erst, als ihm der Comthur näher tritt, bricht er forte aus: Misero attendi!
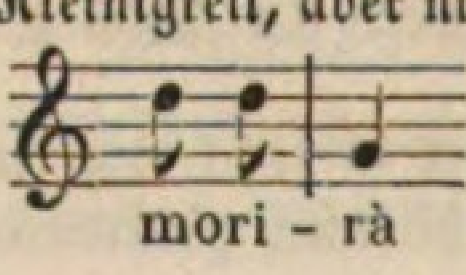
71) Das Malen des Kampfes in den sich antwortenden schwirrenden Figuren der Geigen und Bässe ist nahe liegend und treffend; ganz ähnlich ist es auch in Glucks Ballet, nur viel länger ausgeführt (I, 3 und 5).

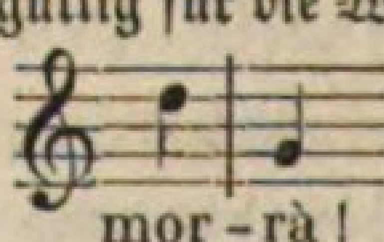
Mittel sind angewandt um diese Wirkung zu erreichen. Drei Baßstimmen, eine sehr unbequeme Zusammenstellung, die aber hier wie ausdrücklich gewählt scheint um den ernsten düstern Ton hervorzubringen; im Orchester nur die Saiteninstrumente mit wenigen gehaltenen Tönen der Hörner und Fagotts auf die einfachste Art verwendet[72], erst im Nachspiel treten Oboe und Flöte mit einem leise klagenden chromatischen Gange ein. Das ist die nimmer verlöschende Flammenschrift des Genius!

Kehren wir zu Leporello zurück. Schon die verschiedene Art, wie seine Furchtsamkeit sich in den verschiedensten Situationen ausspricht, giebt die unterhaltendsten Belege für die treffende Charakteristik. Im ersten Finale tritt er nicht sehr hervor, dort steht er neben seinem Herrn, der sich in gleicher Gefahr befindet und dem er sich daher vollständig anschließt; aber im Sextett (II, 6) zeigt er sich in seiner ganzen Größe. So gern er auch die Stelle seines Herrn bei Elvira vertreten möchte, so leidet doch das seine Furcht entdeckt zu werden nicht. Anstatt die Gelegenheit zu benutzen, als er sich mit ihr im Dunkeln findet, ist er trotz ihrer innigen Bitte sie nicht allein zu lassen, nur bemüht sich fortzuschleichen; der Gegensatz zwischen der zaghaften Schüchternheit der Frau und der Angst des feigen Menschen ist vortrefflich ausgedrückt. Als er eben glaubt hinauszukommen, treten Don Ottavio und Donna Anna ein, er versteckt sich. Der rasche Uebergang in eine fremde Tonart, durch die hier unerwartet eintretenden Trompeten und Pauken um so stärker hervorgehoben, versetzt uns in eine höhere Atmosphäre, die Trauer einer edlen Seele und die Tröstungen eines liebenden Herzens finden in Tönen wahrhaft über-

72) In der gestochenen Partitur ist nicht angemerkt daß die Viertelnoten der Bässe das ganze Andante hindurch pizzicato angegeben werden.

irdischer Verklärung einen hinreißenden Ausdruck. Elvira leitet uns wieder in die Situation, sie empfindet jetzt Besorgniß für den vermeintlichen Don Giovanni und sucht ihn um ihn zu retten, der Ausdruck ihrer Furcht wird stärker, gewissermaßen materieller und nähert sie dadurch dem Leporello, der von Neuem zu entwischen sucht und das frühere Motiv, aber bedeutend kleinlauter jetzt in der Molltonart, wieder aufnimmt. Da treten ihm Zerlina und Masetto entgegen, auch Don Ottavio und Donna Anna werden ihn gewahr; zu aller Erstaunen aber legt Elvira für Don Giovanni Fürbitte ein — das frühere ängstliche Motiv wird hier vom Orchester aufgenommen und beibehalten, es drückt den wesentlichen Kern der Situation aus, Elviras flehentliche aber gehaltene Bitte, wie das Befremden der Uebrigen gehen nur als verschiedene Nuancen daraus hervor. Als aber ihre Bitte entschieden abgewiesen wird[73], wirft Leporello die Löwenhaut ab. An die Stelle seiner früheren Zaghaftigkeit ist jetzt die Seelenangst des armen Sünders getreten, der um Gnade bettelt; er weiß daß seine Nichtigkeit allein ihm dieselbe verschaffen kann, und glaubt es nicht stark genug ausdrücken zu können daß er nicht Don Giovanni, sondern der wirkliche, leibhafte Leporello ist, dadurch hofft er das Mitleid zu erregen; die Ueberraschung der Uebrigen steigert sich natürlich bei dieser Entdeckung, ihr Zorn und Schauder äußert sich in ungleich ergreifenderer Weise als die Verwunderung über Elviras Sinnesänderung. Aber was soll nun geschehen? Zunächst sind Alle rathlos. Leporello gegenüber haben die Uebrigen, wenn Einige auch von ihm beleidigt sind, doch darin eine gemein-

73) Es ist eine Kleinigkeit, aber nicht gleichgültig für die Wirkung daß es im Original nicht 

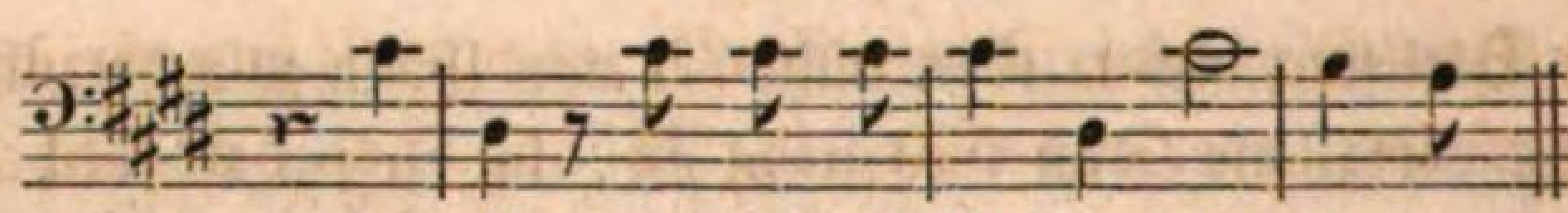
sondern 

heißt.
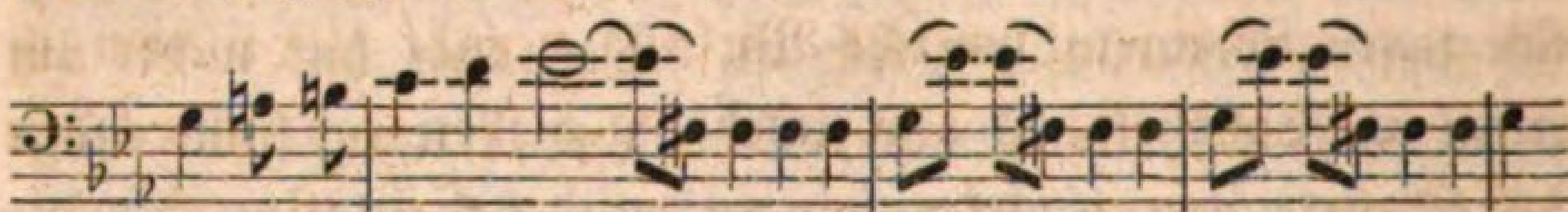
same Stellung daß er eben nicht der von ihnen gesuchte, ihrer Rache verfallene Don Giovanni ist, in diesem Gefühl des Unwillens, des Erstaunens über die Täuschung vereinigen sich alle und bilden daher in dem letzten Satz eine geschlossene Masse, die mehr mit ihren eigenen Empfindungen beschäftigt als gegen Leporello feindlich ist. Der aber hat nichts im Sinn als die Gefahr, aus welcher ihm Rettung kaum möglich scheint; zwar sucht er ein paarmal sich zusammenzunehmen, aber immer läßt seine Angst ihn wieder den Kopf verlieren, er plappert vor sich hin, schreit dann wieder angsterfüllt laut auf, aber bringt es weder zu einem Versuch sich zu retten noch Mitleid zu erbitten; er ist ebenso in seine Gedanken verloren, wie die Anderen in die ihrigen, — und dies ist das Moment welches die starken Contraste in den Einzelnen zum Ganzen verbindet, die Wahrheit und Energie mit der Jeder seine Natur, wie sie durch diese Situation angeregt wird, ausspricht giebt demselben Geist und Leben [74].

In einer sehr verschiedenen Lage befindet sich Leporello, als Don Giovanni ihm in übermüthiger Laune, die durch Leporellos Angst nur gesteigert wird, befiehlt die Statue des Comthurs zur Tafel zu laden (II, 9). Die räthselhaften Töne welche er soeben vernommen und der Anblick des marmornen Comthurs machen ihm Grauen, aber auf der anderen Seite droht sein Herr mit gezücktem Degen, eine Furcht muß die andere vertreiben, bald nimmt er sich zusammen die Statue anzureden, bald wendet er sich von Angst ergriffen zu seinem Herrn. Der musikalische Ausdruck derselben

74) Schaul (Briefe üb. d. Geschmack in der Musik S. 51) führt dies Sextett unter den Beweisen an, wie oft Mozart gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, weil es im tragischsten Stil geschrieben sei, da es doch Halbcharakter sein müßte.



ist gewissermaßen durch die Natur der Töne gewiesen und findet sich ganz ähnlich auch im Sextett



aber wie charakteristisch unterscheidet sich dies Gewinsel um Mitleid von jenem energischen wie auf der Folter ausgestoßnen Angstruf — die ganze Verschiedenheit der Situation und Stimmung ist darin ausgesprochen. Während bei den wiederholten Anredeversuchen dieser Angstruf immer dringender wird, wird die Energie der Anrede, die auf den ersten Anlauf ziemlich schlank herauskommt, immer schwächer, und läuft schließlich auf ein parlando mit kläglichem Accent aus, während das Orchester in einer spielenden Figur, die aber durch scharfe Vorhalte einen ganz eigenen Ausdruck bekommt, das Moment des übermüthigen Spottes, welches die Situation nicht minder charakterisirt, zur Geltung bringt[75]. Als aber wahr wird, wovor ihm innerlich gegraut hat, als die Statue sich regt, da kennt seine Angst keine Grenzen mehr, er windet sich unter dem Eindruck des Schreckens, und nun tritt Don Giovanni hervor. Der weiß nichts von Furcht, er sieht daß die Statue mit dem Kopfe nickt und will Gewißheit haben; mit Kraft und Festigkeit spricht er seine Fragen aus: die Statue antwortet ihr Si. Leporello ist wie vom Donner gerührt und hat keinen Gedanken als an Flucht,

75) Von ganz eigenthümlicher Wirkung sind hier die Flöten, welche den Violinen antworten. Mozart, der sie nicht liebte (II S. 269), läßt sie selten hervortreten, aber dann sieht man, wie genau er die Eigenthümlichkeit des Instruments kannte.

auch Don Giovanni ist betroffen[76], es wird ihm unheimlich an dem Ort, aber er behält seine Fassung, und das Orchester läßt in dem Ausdruck der zitternden Hast, mit welcher es zum Schluß eilt, noch etwas von dem Humoristischen durchschimmern, das dieser unerwartete Ausgang der Scene hat. Die tiefe und eigenthümliche Wirkung beruht hier wiederum auf der Wahrheit, mit welcher die beiden contrastirenden Individualitäten in dieser ungewöhnlichen Situation sich äußern[77]. Sehr richtig hat Mozart hier gar keine Mittel aufgeboten um das Grausen des Gespenstischen auch objectiv dem Zuhörer darzustellen; auf die Phantasie desselben ist nach dieser Seite hin durch die schauerlich imponirenden Worte des Comthurs bereits hinreichend gewirkt[78], jetzt sollen ihn nur

76) Meisterhaft ist hier die harmonische Gestaltung. Nachdem von Anfang her nur die Haupttonart mit den nächst verwandten gehört worden ist, wird man durch den Trugschluß nach C-dur wie in eine andere Luft versetzt und auch die veränderte Bewegung des Orchesters spricht eine energische Lebendigkeit aus; durch wenige Accorde werden aber sogleich Don Giovannis Fragen wieder auf die Dominante der Haupttonart zurückgeführt und das bekräftigende Si des Comthurs antwortet mit der Tonica, deren klare Ruhe aber durch Leporellos c gleich wieder gestört wird; erst auf Umwegen wird der Abschluß erreicht. Wie verschieden ist beidemal die Wirkung des frei eintretenden fremdartigen c im Baß. Das erstemal, wo auf H-dur entschieden C-dur eintritt, macht es einen frischen, gehobenen Eindruck, das zweitemal, wo c zu dem ausgehaltenen e als Unterterz hinzutritt und zur Basis des Terzquartsextenaccords wird, empfindet man dagegen einen schweren Druck.

77) Dadurch ist auch die freie Form des Duetts bedingt, in welchem die einzelnen, in sich abgerundeten musikalischen Perioden, der sich entwickelnden Empfindung folgend, aneinander angereihet sind, ohne Wiederholung oder Durchführung eines Motivs; nur der Angstruf Leporellos kehrt zu verschiedenen Malen wieder und dient gewissermaßen als Bindeglied.

78) Die musikalische Behandlung dieser kurzen feierlichen Worte des Comthurs ist offenbar durch das Orakel in Glucks Alceste, dessen Einfluß

Leporello und Don Giovanni beschäftigen. Die Freiheit, mit Leporellos Doppelangst ein heiteres Spiel zu treiben und auch Don Giovannis Betroffenheit mit einem gewissen Humor zu behandeln beruht ganz wesentlich auf dem Halbdunkel, in welches hier das Geisterhafte gerückt ist; dadurch ist auch der Hörer zwar angeregt, um die Beimischung des Grauens als eine Würze des Humoristischen zu empfinden, aber nicht durch die Empfindung des Entsetzlichen gefangen genommen und beherrscht. Ganz anders gestaltet sich daher alles, sowie der Geist leibhaft erscheint, der nun in einer Weise in den Vordergrund tritt daß von ihm aus alles den eigenthümlichen Ton und Farbe bekommt; es erweist sich nun noch als ein Nebengewinn, daß alle Mittel der musikalischen Darstellung für diesen Moment gespart sind [79].

Die Erscheinung des Comthurs im letzten Finale (II, 11) ist freilich in jeder Weise meisterhaft vorbereitet. Zuerst die glänzende Darstellung des heiteren Lebensgenusses, dem Don Giovanni sich ergiebt, in der alle Erinnerung an das was Entsetzliches vorgegangen war ausgelöscht ist, und die durch Leporellos Naschhaftigkeit und besonders

---

auch im Idomeneo unverkennbar ist (II S. 484), hervorgerufen, nicht allein Ton und Haltung im Allgemeinen sondern die harmonische Führung zeigen die größte Aehnlichkeit. Aus der Zusammenstellung beider (mus. Beil. VII) wird man entnehmen, mit welcher Sicherheit Mozart feinere Detailzüge hineinbrachte ohne die imponirende Wirkung zu beeinträchtigen.

79) Diese Sparsamkeit ist nur dann zu loben, wenn sie nicht allein die Mittel auf einen Punkt concentrirt, sondern dadurch daß sie dieselben an einem anderen zu verschmähen scheint, dort erst den richtigen Ausdruck findet. Wie gut Mozart es verstand, die Erscheinung des Comthurs durch machtvolle Instrumentation hervorzuheben, zeigte er im Finale; hier kam alles darauf an daß man seine Stimme hörte, Mozart gab derselben nur den stützenden Halt des Horntones, dadurch wurde denn aber auch die größte Einfachheit in der gesammten Darstellung nothwendig.

auch durch die eingelegte Tafelmusik eine so eigenthümlich humoristische Färbung erhält; dann mit dem Auftreten der Elvira die durch das Einführen eines ethischen Motivs hervorgebrachte Steigerung der Situation, welche durch den Contrast ihrer tief leidenschaftlichen Erregung mit der frivolen, rein sinnlichen Lebhaftigkeit Don Giovannis eine ganz neue Wendung herbeiführt und zugleich den Schluß motivirt. Natürlich steht Leporello hierbei im Hintergrund, er fühlt zwar daß Elvira im Recht sei, wagt aber doch nicht seinem Herrn entgegenzutreten und bringt daher in den scharf ausgeprägten Charakter dieser Scene keinen fremdartigen Ton. Als aber die Katastrophe naht, nachdem der laute Schrei der abgehenden Elvira etwas Unerhörtes verkündigt hat, da ist es wieder Leporello, der, wie er zu Anfang der Oper die Handlung auf seine Weise einleitete, die furchtbare Erscheinung vorbereitet und so auch hier den eigenthümlichen Charakter des Ganzen wahrt. Was er bisher an Furcht ausgestanden hat ist nichts gegen die Todesangst, die ihn beim Anblick des steinernen Gastes befällt, er zittert, die Stimme stockt, kaum hält er sich aufrecht, auch dem bestimmten Befehl des Herrn antwortet er nur mehr mit einem Angstruf: der Hörer zweifelt keinen Augenblick daß, wie lächerlich sich auch der feige Tropf geberdet, etwas Entsetzliches vorgegangen sein muß, das auch auf jeden Anderen einen furchtbaren Eindruck machen würde. Und nun tritt von erschütternden Klängen begleitet der Comthur auf[80]. Keine menschliche Leidenschaft, nicht Zorn, nicht

80) Die Blasinstrumente, welche die Worte des Comthurs bald im Unisono bald mit ihren gewaltigen Accorden begleiten, erhalten durch die durchgängige Anwendung der Posaunen eine Macht und einen Glanz, welche nicht allein diese Scene über die ganze Oper hinausheben, sondern in der Art früher nicht geahnt worden waren. Zwar sind leider in der
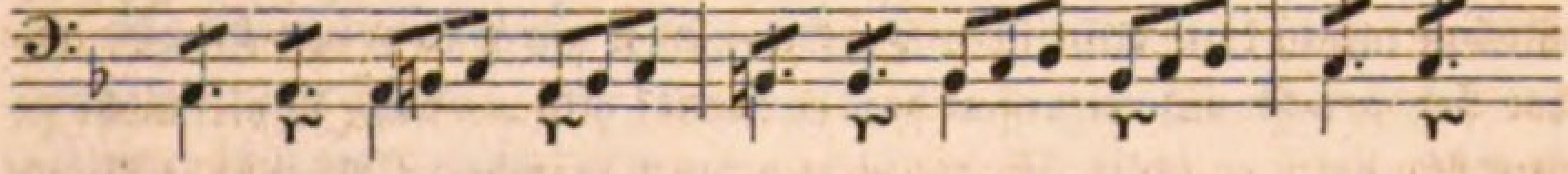
Mitleid spricht aus den furchtbar ernsten Tönen der überirdischen Erscheinung, es ist die unerschütterliche Festigkeit eines ewigen Gesetzes, das dem Frevler der sich nicht mahnen läßt der Qual überantwortet, welche in ihrer ganzen Erhabenheit in der Musik verkörpert wird. In gehaltenen Tönen schreitet die Mahnung gemessenen Ganges vor, bald auf einem Ton verweilend zu wechselnden Accorden, bald in gewaltigen Intervallen sich bewegend, immer fremdartig, immer klar, die schwere Wucht fortwährend steigernd bis zur Zermalmung. Diese eherne Ruhe wird noch mehr hervorgehoben durch das Orchester, das nach verschiedenen Richtungen hin die Wirkung dieser außerordentlichen Erscheinung charakterisirt und durch mannigfach nuancirte Züge das Bild vollendet. Bald verstärkt es den gewichtigen Schritt der gehaltenen Noten durch den scharfen Rhythmus punktirter Noten, bald fällt es wie mit Centnerschwere in stark dissonirenden Accorden auf einzelne Accente, bald drückt es in den auf- und abgleitenden Scalen den fröstelnden Schauer aus, der die Hörer erfaßt. Dieser ungeheuren Erscheinung gegenüber nimmt nun auch Don Giovanni seine ganze Kraft zusammen. Zwar anfangs ist er betroffen und das Orchester verräth uns seinen innerlichen Schauer, aber bald faßt er sich, er wird immer fester, immer entschlossener, je mehr der Comthur auf ihn eindringt, die Mahnung zur
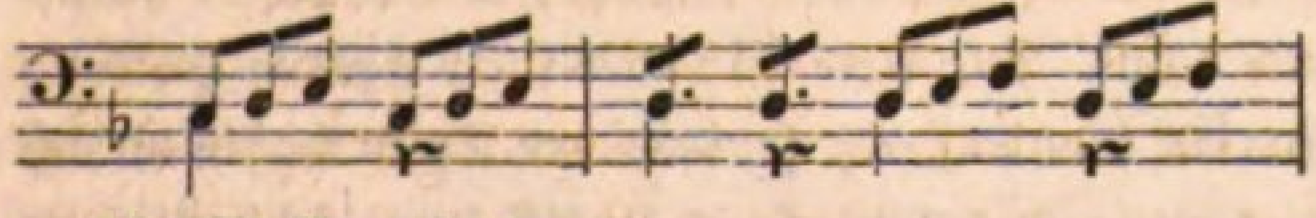
Originalpartitur, da das Beiblatt der Blasinstrumente verloren ist, die Posaunen nicht ausdrücklich angegeben; aber man darf daraus, daß sie im Andante der Ouverture nicht angewandt sind, gewiß nicht schließen, daß Mozart sie auch im Finale nicht gebraucht habe. Dort sollte nur eine Andeutung gegeben werden und Mozart wollte weder den überwältigenden Eindruck der wirklichen Erscheinung im Voraus schwächen, noch den allgemeinen Toncharakter der Instrumentation stören und seine Wirkung beeinträchtigen.

Buße wird ihm nur zu einer Aufforderung in gesteigertem Trotz seine Natur zu bewähren: er muß untergehen. Wie zu Anfang der Oper stehen die beiden im Kampf einander gegenüber, jetzt unterliegt Don Giovanni, den Geistern der Hölle übergeben bricht er widerstandslos zusammen. Mozart hat es nicht allein vermocht dem Ausdruck der Erhabenheit und Kraft[81] einen Adel der Schönheit zu verleihen, welche jenen griechischen Kunstrichter hier, wenn irgendwo, die Grazie des Furchtbaren hätte erkennen lassen, er hat es gewagt auch mit dem höchsten Entsetzen unmittelbar das Komische zu verbinden. Daß bei einem solchen Conflict Leporello sich verkriecht liegt in seiner Natur, ganz schweigen kann er jedoch nicht. Aber wenn er wie vom Fieber geschüttelt die zähnklappernden Triolen singt[82], wenn er nach

81) Vor allem bewundernswerth ist es, wie Mozart im Stande war, die ganze ziemlich lange Scene nicht nur auf gleicher Höhe zu erhalten, sondern unausgesetzt zu steigern. An zwei Stellen hat er in seiner Partitur eine kleine Kürzung vorgenommen. Die fünf Takte S. 273 Takt 3 bis S. 274 Takt 2 sollten nämlich ursprünglich wiederholt werden, sind aber das einemal von ihm gestrichen; und etwas später sind vier Takte (S. 277 Takt 2—5) herausgestrichen und im nächsten Don Giovannis -ro getilgt und Leporellos -sate hingesetzt, so daß die Worte a torto di viltate tacciato mai sarò ganz wegfallen.
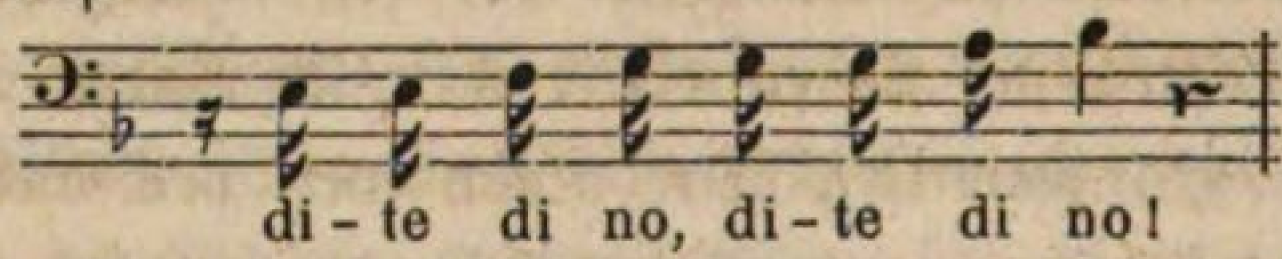
82) Mozart hat hier (S. 272 Takt 5 bis S. 273 Takt 3) ursprünglich den Baß in Triolen mitgehen lassen, dann aber diese ausgestrichen und eine Viertelnote auf jeden halben Takt





an die Stelle gesetzt.

der Frage des Comthurs Verrai? in Todesangst seinem Herrn zuruft



da fühlt Jeder, wie ernst es dem armen Tropf ist, und daß er wahrhaftig keinen Spaß treiben will, sondern sich lächerlich geberdet, weil er nicht anders kann. Wie hart das Lächerliche mit dem Entsetzlichen zusammenstößt, das erfährt in Wirklichkeit wohl Jeder, und wie die unwillkührliche Regung, welche es hervorruft, nur den Eindruck des Grausenhaften verstärkt; in künstlerischer Darstellung diese contrastirenden Elemente so zu einem Ganzen zu vereinigen, daß die einzelnen Züge zu einem durchaus wahren und lebendigen Bilde verschmelzen, kann nur dem größten Genie gelingen, zumal wenn nicht die subjective Empfindung das Element der Einigung bildet, sondern in leibhafter Gegenständlichkeit die verschiedenen Momente in Action treten. In dramatischer Musik giebt es kaum etwas das sich in der Beziehung mit dieser Scene im Don Giovanni messen könnte.

Es ist wohl klar daß Leporello keinen bewußten Spaß mit seiner Furchtsamkeit macht — was daher seine Darsteller auch nicht thun dürften —, sondern daß es ihm herzlich ernst damit ist, indeß ist dies nur ein Zug seines Charakters[83].

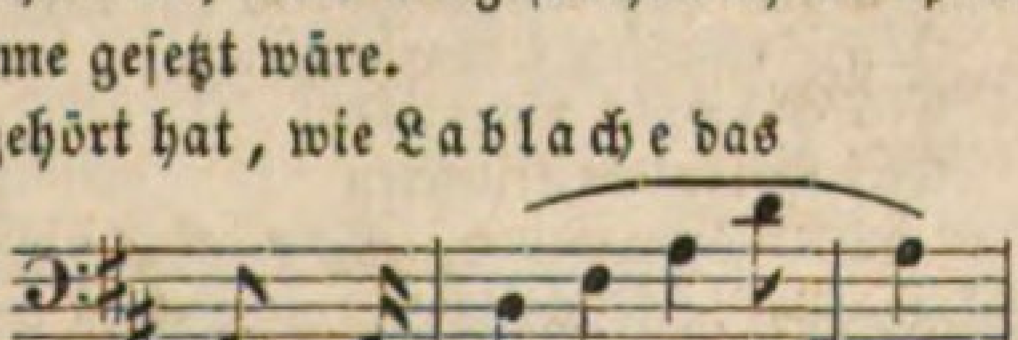
83) In der Arie (II, 7), welche auf das Sextett folgt, in welcher er sich nach allen Seiten rechtfertigt und dabei die Gelegenheit zu entwischen sucht, tritt mehr seine Verschmitztheit als seine Angst hervor. Er hat sich gefaßt und begriffen daß er einmal erkannt nicht so viel mehr zu fürchten hat, er sucht sich daher nur durch mancherlei Vorwände hinzuhalten bis er entkommen kann. Die Arie ist daher ihrer ganzen Haltung nach auch leichter, in starken Contrasten, je nach der Seite wohin er sich wendet, rasch wechselnd, aber in keiner Weise ausgeführt und schließlich in

Er ist dabei auch ein lockerer, übermüthiger Bursche, nur daß er sich noch nicht so ganz wie sein Herr von allen moralischen Regungen emancipirt hat, die aber vor einer Drohung und einem Geschenk gleich wenig Stand halten. Daher übernimmt er denn, wo es ihm nicht gefährlich scheint, nicht ohne Behagen seine Rolle bei den Streichen Don Giovannis, der ihn namentlich vorschiebt um sich Elviras zu entledigen. In der berühmten Arie (I, 4), in welcher er, als wollte er die Verlassene tröften, vor ihr das Register der Liebschaften seines Herrn aufrollt, verhehlt er doch nicht, welches Vergnügen ihm diese Erinnerung und der Spott macht, den er mit Elvira treibt. Im ersten Theil ist die Aufzählung der langen Reihe naturgemäß parlando gehalten, nur hie und da durch stärkere declamatorische Accente gehoben, wie bei dem famosen ma in Ispagna son già mille e trè; aber das Orchester, das fortwährend in lebhafter Bewegung ist, verräth uns was für Erinnerungen an lustige Streiche und lockeres Leben ihm dabei durch den Sinn gehen[84]. Als er dann auf eine nähere Charakteristik des Geschmacks und der Methode seines Herrn eingeht, wird er wärmer und schildert nun selbst alle Details mit vollem Ausdruck, bis er endlich mit der boshaften Apostrophe voi sapete quel che fa in offenbarer Verhöhnung schließt[85]. Die in ihren

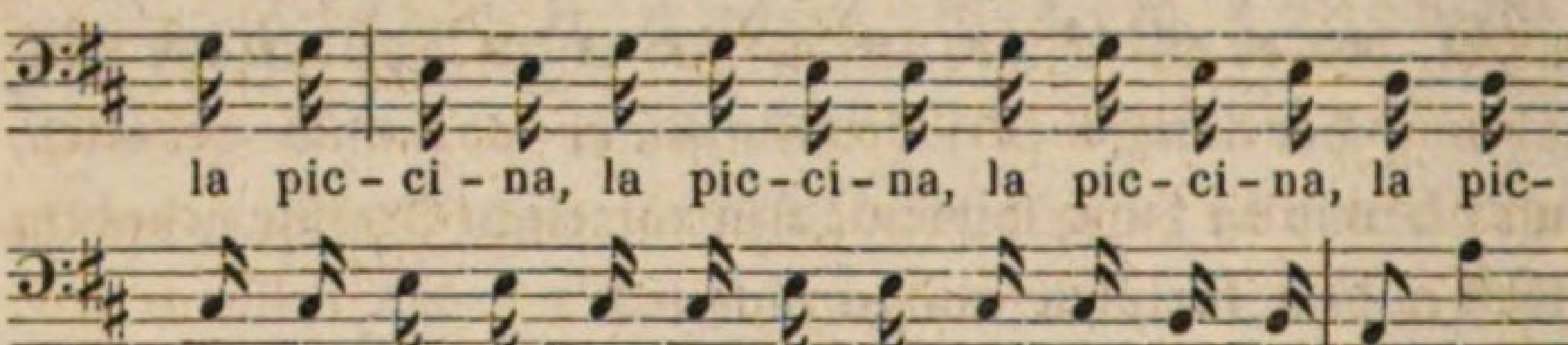
eine den Worten entsprechende artige musikalische Pointe auslaufend. Auf das lange Sextett von schwerer Wucht folgt sehr angemessen ein Musikstück von gemäßigtem Charakter.

84) In der Originalpartitur sind ursprünglich auch Clarini und Timpani beigeschrieben, aber ausgestrichen ohne daß eine Note in die betreffenden Systeme gesetzt wäre.

85) Wer gehört hat, wie Lablache das



einzelnen Zügen ebenso schlagende als durch das innere Behagen des Leporello ergötzliche Charakteristik[86] trifft freilich nur den italiänischen Text, den die Uebersetzungen am ärgsten mißhandelt haben wo die musikalische Behandlung die größte Genauigkeit verlangte, und ist auch in ihrer Ausdrucksweise echt italiänisch, zum Theil nur mit italiänischer Mimik ganz verständlich. Zwar wenn er ihn preisen läßt nella bionda la gentilezza, nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza, so ist der Ausdruck Jedem eingänglich, auch die grande maestosa wächst für Jedermann verständlich stolz in die Höhe; aber wenn es darauf heißt



so ist die eigentliche Wirkung deutsch nicht wiederzugeben[87].

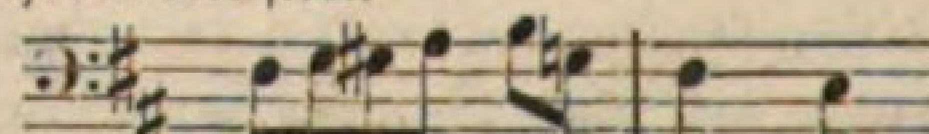
---

halblaut, ein wenig durch die Nase gezogen, mit einem unbeschreiblichen Seitenblick auf Elvira sang, der hat auch die Vorstellung von der komischen Malice bekommen, welche Mozart in diesen Schluß gelegt hat.

86) Dahin gehört z. B. wie Leporello ganz im Vertrauen, als vergäße er mit wem er spricht, und mit der größten Wichtigthuerei — der Trugschluß nach B und die wundersamen Fagotttöne heben das ganz besonders hervor — Elvira zuflüstert sua passion predominante è la giovin principiante.

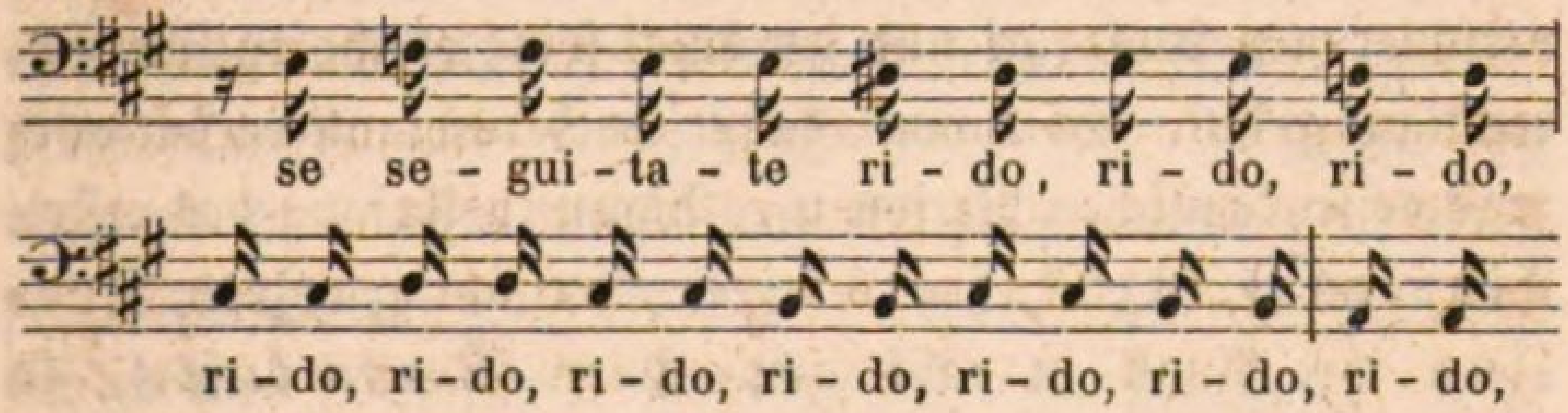
87) Sollte man es für möglich halten daß in einem Musikstück, in welchem jede Wendung charakteristisch ist, die oben angegebenen Züge von Rochlitz so wiedergegeben sind

Mit Blondinen phantasiren,
Mit Brünetten einherstolziren,
Mit Belesnen disputiren,
Mit Gelehrten kritisiren

so daß das „Kritisiren" auf 

fällt?

In Italien braucht man nur auf der Straße Acht zu geben um zu gewahren, wie einer, der ein Mädchen als die Kleine bezeichnen will, unwillkührlich das Wort zehnmal hintereinander rasch wiederholt und dabei die Hand allmählich mehr und mehr der Erde nähert — das ist musikalisch nicht treffender auszudrücken als Mozart gethan hat. Aehnlich ist es im Terzett (II, 2), wo Leporello das Lachen nicht verbeißen kann



und das stille Insichhineinlachen für einen Italiäner musikalisch aufs natürlichste ausgedrückt ist[88].

Ueberhaupt hat das schnelle Sprechen, eines der geläufigsten Darstellungsmittel in der opera buffa, eine andere Bedeutung im Italiänischen als im Deutschen. Auf den Deutschen macht es zwar auch fast immer den Eindruck des Komischen, allein auch des Karikirten; es ist ihm nicht natürlich, und entweder übertrieben oder gemein, daher auch nur in sehr beschränkter Weise als Mittel der Charakteristik zu verwenden. Für den Italiäner ist dagegen das rasche Sprechen, das der Charakter seiner Sprache so sehr erleichtert, der natürliche Ausdruck innerer lebhafter Erregung; es kommt nur darauf an, ob er sich gehen läßt oder aus irgend

Statt la piccina heißt es „und dann jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede Preis zu geben", was ebenso abscheulich klingt als es unpassend ist.

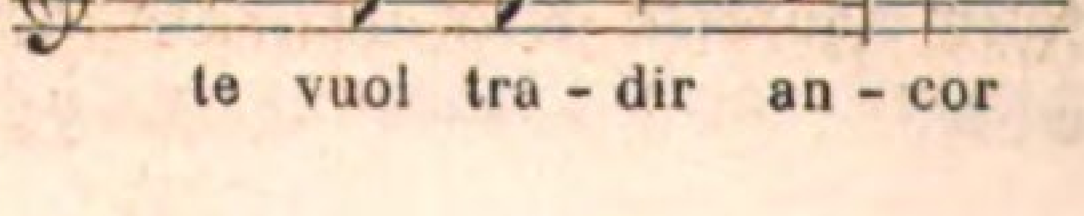
88) Rochlitz übersetzt hier sogar: „Wer kann da scherzhaft bleiben? o Herr, das geht zu weit!" Und mit solchem Text hört man Mozarts Musik meist vortragen und urtheilt danach über dieselbe!

welcher Ueberlegung an sich hält. In der italiänischen Oper ist daher das schnelle Sprechen ohne Bedenken zulässig, es macht an sich nicht den Eindruck der Karikatur, nicht einmal des Komischen, sondern Umstände, Persönlichkeit, Art der Anwendung geben demselben erst den bestimmten Charakter. Wollte man nur die Partie des Leporello im Einzelnen auf die Behandlung dieses raschen parlando durchgehen, würde man finden, daß es in verschiedenen Situationen einen ganz verschiedenen Ausdruck und jedesmal seine psychologische Berechtigung hat. Es kommt daher auch nicht allein der vorzugsweise komischen Person zu. Wenn zu Anfang des ersten Finales (I, 13) Masetto seinen eifersüchtigen Zorn, Zerlina ihre Angst in rasch gesprochnen Worten äußert, so soll das nicht etwa ein Mittel sein das Publicum lachen zu machen, es ist vielmehr der natürliche Ausdruck ihrer Empfindung: die Situation dieser Personen bringt die komische Wirkung hervor. Freilich gehören sie den niederen Ständen an, denen man diese Ausdrucksweise deshalb nachsehen möchte; aber auch Don Giovanni, dessen Natur der höhere Adel fehlt, schont wo er sich gehen läßt, sei es im Scherz oder in leidenschaftlicher Aufregung, seine Zunge nicht. Besonders wenn er mit Leporello verkehrt, gestattet er dem Diener nicht allein manche Freiheiten, sondern läßt sich auch selbst zu ihm herab, was natürlich auch im musikalischen Ausdruck zum Vorschein kommt, und diese kleinen Nachlässigkeiten des Conversationstons, die wie unwillkührlich die gehobnere Ausdrucksweise unterbrechen, wirken außerordentlich dazu mit das Ganze frei und lebendig zu machen. In dem kleinen Duett (II, 1), in welchem er den erzürnten Leporello zu besänftigen sucht und sich ganz familiär mit ihm macht, drückt er sich deshalb auch ganz in seiner Weise aus; nur ist der charakteristische Unterschied nicht zu

übersehen, daß Leporello im hohen Grade aufgeregt und ernstlich erzürnt ist, während Don Giovanni sich nur zum Spaß in dieser Weise gehen läßt, und in diesem Contrast liegt das eigentlich komische Moment. Aber auch in wirklicher Erregung, wie im ersten Finale, wo er einen Augenblick den Kopf verliert, fällt er mit den Worten è confusa la mia testa in dies rasche Sprechen, das aber, sowie er sich gesammelt hat, mit den Worten ma non manca in me coraggio einem ganz anderen musikalischen Ausdruck weicht. Noch mehr tritt dies in dem Quartett (I, 8) hervor, in welchem die durch Elvira ihn bedrohende Gefahr ihn in solche Aufregung versetzt, daß er grade, als er ihr zuspricht sich in Acht zu nehmen: siete un poco più prudente, durch sein hastiges, rasches auf sie Einreden verräth, wie sehr er selbst die Besonnenheit verloren hat. Darin liegt nun allerdings auch etwas Komisches, allein sowie dies Moment vor dem Ernst der Situation im Wesentlichen zurücktritt und nur eine leise Nuance des Ausdrucks hineinbringt, so darf auch diesem raschen parlando durchaus nicht der eigentliche Buffocharakter beigelegt werden. Elvira selbst, die ihre heftige leidenschaftliche Natur nicht zu zügeln weiß, wird ebenfalls durch die immer sich steigernde Leidenschaft hingerissen ihrem Zorn in geflügelten Worten Luft zu machen, welche sicher auf Niemand einen komischen Eindruck machen werden. Donna Anna dagegen und Don Ottavio, vornehme und gehaltene Naturen, lassen sich nie in der Art gehen, daß sie in ein solches Schnellsprechen verfielen. So dient auch dieses Darstellungsmittel, da es immer nur der Wahrheit gemäß zur Anwendung gebracht wird, ebensowohl zur individuellen Charakteristik, zur Schärfung der Contraste, als es durch seinen realistischen Charakter wirksam wird das eigenthüm-

liche Temperament, welches die ganze Oper auszeichnet, auch in die Haltung ernster und pathetischer Situationen zu bringen.

Ueberhaupt ist dies Quartett einer der schönsten Belege für Mozarts geniale Meisterschaft in den verschiedensten Richtungen. Elvira unterbricht durch ihre Warnung das Gespräch zwischen Donna Anna, Don Ottavio und Don Giovanni in der unerwartetesten Weise, jene sind überrascht und unsicher, was sie davon halten sollen, dieser erschrickt, sucht sie durch Täuschung in der Ungewißheit zu halten und Elvira zu beseitigen: so entsteht jene schwebende Stimmung, welche recht eigentlich musikalisch ist und die hier durch die Trauer Donna Annas und Don Ottavios den eigenthümlichen weichen Ton erhält, der das Ganze beherrscht. Was hier zunächst hervortritt ist die geschickte Gruppirung. Donna Anna und Don Ottavio, die unzertrennlich zusammenstehen, bilden den festen Mittelpunkt, Elvira und Don Giovanni stehen bald in ähnlicher Weise obwohl feindselig neben einander, bald wenden sie sich nach verschiedenen Seiten hin den beiden andern zu, wobei der Situation gemäß Elvira am häufigsten isolirt den drei andern gegenüber erscheint, indem sie auch durch ihre leidenschaftliche Erregung vor den anderen in den Vordergrund tritt, so daß von ihr die fortschreitende Bewegung des Ganzen ausgeht, der Don Giovanni nothgedrungen und in ganz anderem Sinne folgt, während jene beiden aus ihrer achtsamen Beschaulichkeit nur vorübergehend heraustreten. Ein schöner Zug von tief ergreifender Wahrheit ist es, wenn das Motiv der Worte Elviras



vom Orchester und den übrigen Stimmen aufgenommen wird, so daß es wie das Losungswort, das den Schlüssel des Räthsels bietet, mit einer unwiderstehlichen Gewalt sich ans Ohr drängt, und selbst an Don Giovanni zum Verräther wird. Daher kehrt denn auch nach Vorwürfen, Zureden, Fragen aller Art, die sich drängen, zuletzt dies Motiv wieder und, wie die wirkliche Lage der Dinge unaufgeklärt bleibt, verklingt es leise mit seinem schmerzlichen Vorwurf. Und diese Ahnung die hier die Seele Donna Annas durchzieht bereitet die Entdeckung vor, welche sie blitzschnell in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters erkennen läßt.

Die Gruppirung der Singstimmen wird überhaupt zu einem wirksamen Mittel der psychologischen Charakteristik. Leporello empfindet beim Auftreten der Elvira im zweiten Finale eine Regung des moralischen Gefühls, und so läßt ihn auch die musikalische Gliederung sich der Elvira nähern, ihre Partien entsprechen einander — zuletzt sogar in vollständiger Imitation[89] — und treten der des Don Giovanni gegenüber, die nun um so schärfer hervortritt. So ist auch im Terzett (II, 2) Leporello bald dem Don Giovanni nahe gerückt, bald der Elvira, der er anfangs nachspottet, später aber doch seine Theilnahme nicht versagen kann, und sich nun auch im musikalischen Ausdruck ihrer Partie anschließt, während Don Giovanni sich in selbständiger Bewegung von ihnen ablöst. Diese Kunst durch die scheinbar nur dem Erforderniß der musikalischen Gestaltung dienende Gruppirung nicht allein

89) Diese bezeichnende Form der Imitation wird immer als eine nicht bloß musikalisch wirksame sondern durch die Zusammengehörigkeit der betreffenden Personen psychologisch gerechtfertigte sich nachweisen lassen z. B. wenn im Quartett Donna Anna und Don Ottavio (S. 79), im ersten Finale Zerlina und Masetto (S. 151 f.) die Imitation ausführen.

Klarheit und Uebersichtlichkeit zu gewinnen, sondern zugleich und in gleichem Maaße die psychologische und dramatische Charakteristik in den feinsten Zügen auszuführen läßt sich in jedem Ensemblesatz in ähnlicher Weise erkennen.

L. Bassi[90] soll befremdet gewesen sein daß die Hauptperson der Oper keine eigentliche große Arie zu singen habe, dies Befremden werden andere getheilt haben. Wäre Don Giovanni die faustische Natur, zu der man ihn hat machen wollen, so wäre es nicht zu vermeiden gewesen in einem Monolog diesen Zwiespalt seines Inneren, den Kampf der leidenschaftlich erregten Sinnlichkeit oder der weltschmerzlichen Menschenverachtung mit dem sittlichen Gefühl und seinem höheren Streben darzulegen, wodurch auch für die musikalische Darstellung ein dankbarer Gegenstand geboten wäre. Allein Don Giovanni weiß gerade gar nichts von Zweifeln

90) Luigi Bassi ist in Pesaro geboren, nach seiner Grabschrift 1766, nach dem dresdener Leichenbuch 1753, und starb in Dresden, wohin er von Prag etwa 1815 gekommen war, als Regisseur der italiänischen Oper 1825. Ueber ihn wird im Jahr 1800 von Prag aus berichtet (A. M. Z. II S. 538 f.): „Bassi war vor dem Verlust seiner Stimme ein vortrefflicher Sänger, selbst die Ueberreste derselben weiß er noch sehr gut zu handhaben und zu benutzen. Sie hält das Mittel zwischen Tenor und Baß, und obschon sie etwas hohl klingt, ist sie doch sehr geschmeidig, voll und angenehm. Hr. Bassi ist nebendem ein sehr geschickter Schauspieler im Tragischen ohne komödiantenartig, im Komischen ohne niedrig und abgeschmackt zu werden. In seiner wahrhaft feinen und possierlichen Laune parodirt er z. B. manchmal die Fehler der übrigen Sänger so fein, daß es zwar die Zuschauer, aber die Sänger nicht merken. Seine besten Rollen sind Axur, Don Giovanni, Teodoro, der Notar in der Molinara, der Graf im Figaro und noch einige andere.“ Damit stimmen auch die Erinnerungen, welche ältere Zeitgenossen in Dresden bewahren, die ihn als einen Mann von stattlichem Aeußeren, feinen, liebenswürdigen Manieren und trefflicher Schulung einer allerdings passirten Stimme schildern. Man sieht aus allem, wie vieles in ihm zu einem vorzüglichen Darsteller des Don Giovanni zusammentraf.

und Bedenken irgendwelcher Art, nichts liegt ihm ferner als Grübeln, im Vollgefühl seiner Kraft strebt er nur nach Genuß und findet in diesem seine ganze Befriedigung. Auch die Gefahr reizt ihn, weil sie seine Kraft herausfordert, übermüthiger Scherz, der ihn seine Ueberlegenheit empfinden läßt, vor allem aber der sinnliche Genuß. Von einer dämonischen Lust an der Verführung des ihm verfallenen Opfers zeigt sich nirgend eine Spur, ebenso wenig die Regung einer mächtigeren, die Seele ergreifenden Leidenschaft, welche man selbst in der Verirrung noch durch die Bezeichnung der Liebe adeln könnte; es ist die rücksichtslose Hingebung an eine Erregung, die ihrem Wesen nach sinnlich allerdings den ganzen Menschen heftig ergreift und momentan auch die edleren Seelenkräfte berührt. Die Fülle der Kraft, aus welcher sie hervorgeht, die Feinheit der äußeren Formen, in welchen sie sich äußert, die heitere und selbst humoristische Jovialität, welche damit verbunden ist, können eine solche Erscheinung, welche dadurch weder edel noch würdig wird, weniger verletzend machen, und die Sitten der Zeit, welche Tirsos Don Juan und da Pontes Don Giovanni hervorbrachte, ließen sie statthaft erscheinen; vor allem aber ist es die Musik, welche, indem sie ihrer Natur nach das Element der Empfindung hervorhebt und als das eigentlich wahre und berechtigte geltend macht, die künstlerische Darstellung einer so gearteten Individualität und deren entsprechende Wirkung möglich macht[91]. Allein eine Natur wie Don Giovannis

91) Beethoven hat nach einer Mittheilung Seyfrieds (Beethovens Studien, Anhang S. 22) in Beziehung auf Don Giovanni geäußert, daß die heilige Kunst sich nie zur Folie eines so scandalösen Sujets entwürdigen lassen sollte. Die hohe Sittlichkeit, welche der große Mann im Leben wie in der Kunst unverbrüchlich bewahrte, wird man auch in diesem Ausspruch ehrend anerkennen; er hätte eine solche Oper nicht componiren

wird sich nicht in Monologen aussprechen, sie reflectirt nicht, sie äußert sich nur durch die That und wir lernen daher Don Giovanni fast allein in der unmittelbaren Berührung mit anderen kennen. Nur einmal, als er Leporello den Auftrag giebt ein glänzendes Fest zu bereiten, und sich nun ganz der Voreempfindung der Freuden und Genüsse, welche ihm bevorstehen, hingiebt, erhält diese erregte Stimmung auch ihren musikalischen Ausdruck in einer Arie oder vielmehr einem Lied (I, 11). Denn Mozart läßt, ausgehend von der Vorstellung des Balles der Don Giovanni beschäftigt[92], ihn ein ganz einfaches Tanzlied von sehr lebhaftem Charakter singen, in dem sich nichts von einer höheren Leidenschaftlichkeit, noch viel weniger von dämonischen Gelüsten, nichts von edleren Gefühlen spüren läßt, das vielmehr in sehr eindringlicher und gefälliger Weise die sinnliche Aufregung des Augenblicks, wie einen schnell vorüberfliegenden Rausch, mit zündender Gewalt ausdrückt[93]. Von ganz anderem Charakter

können ohne sich selbst ungetreu zu werden. Indessen wird man, auch ohne die Kunst vom Boden der Sittlichkeit abzulösen, diese Seite der menschlichen Natur der künstlerischen Darstellung nicht entziehen wollen.

92) Er zeichnet hier die Situation vor, die nachher im Finale eintritt, sogar die drei verschiedenen Tänze werden im Voraus erwähnt

Senza alcun ordine
La danza sia,
Chi'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemanna,
Farai ballar.

Es ist kaum zu glauben, daß es fast allgemein Eingang gefunden hat, wenn die Wiederholung des beliebten Stücks verlangt wird, einem Lied von solchem Charakter Worte zum Preise des göttlichen Mozart unterzulegen (A. M. Z. XXIV S. 21. XXXIX S. 840). Kann man das Andenken eines dramatischen Componisten, der wußte was er ausdrücken wollte, empfindlicher kränken?

93) Nächst dem Charakter der sehr einfachen Melodie und Harmonie und des stark hervorgehobenen Rhythmus ist die Färbung der Instrumen-

ist das Ständchen (II, 3), von Mozart Canzonetta überschrieben; denn ist gleich das Kammermädchen, an welches dasselbe gerichtet wird, nicht gegenwärtig, so spricht Don Giovanni doch nicht mit sich, ergeht sich nicht in allgemeinen Gefühlsergießungen, sondern wendet sich mit der ganzen Wärme seiner Empfindung an die Schöne, deren Herz er rühren will. Das italiänische Lied hat in Rhythmus und Sprache einen eigenthümlichen, volksmäßigen Charakter, wie ja auch die Sitte eine volksthümliche ist daß der junge Bursche vor dem Fenster seines Mädchens zur Cither singt und erwartet, ob sie ihn erhöre; das bleibt sich gleich, ob man sich denkt, Don Giovanni singe hier ein bekanntes Lied oder improvisire dasselbe, so wie so ist es der volle Ausdruck seiner sehnsüchtigen Erwartung. Die wollüstige Spannung, die süße Schwärmerei, mit welcher er dem ersehnten glücklichen Augenblick entgegen sieht, hat einen so überraschenden, dabei so unwiderstehlich einschmeichelnden und durch die Feinheit der Nuancirung tief eindringenden Ausdruck erhalten, daß dieses kleine Lied wie eine seltene Blume von wunderbarem Farbenschmelz und berauschendem Duft den Sinn gefangen nimmt; es giebt nichts, auch bei Mozart nicht, das sich ihm vergleichen läßt[94].

---

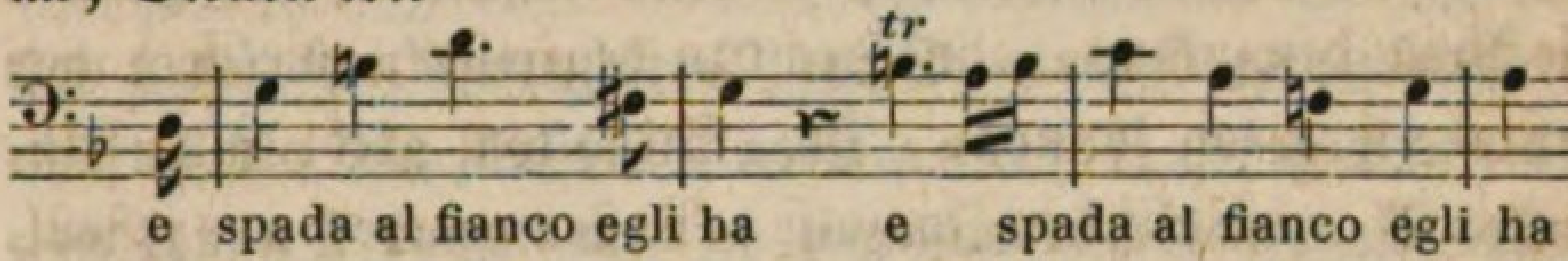
tation hier sehr wesentlich. Daß Flöte und Violine fast unausgesetzt die Melodie führen hebt das Tanzartige hervor, die rasche Bewegung der Begleitung in den fast ununterbrochen fortgehenden Achteln hat etwas eigenthümlich Aufregendes, das durch die starken Accente der Blasinstrumente in anderer Weise gehoben wird. Das mehrfach besprochene Hinanstreifen an die Molltonart, das in der ausgelassenen Lust auch den Stachel derselben empfinden läßt, ist hier wieder von großer Wirkung.

94) Die Wirkung der reizenden Melodie und der gewählten Harmonie wird auch hier sehr gehoben durch die lebhafte Begleitungsfigur der Mandoline, welche nur von den pizzicato angegebenen Accorden der Saiteninstrumente unterstützt wird. Der zarte, eigenthümlich vibrirende
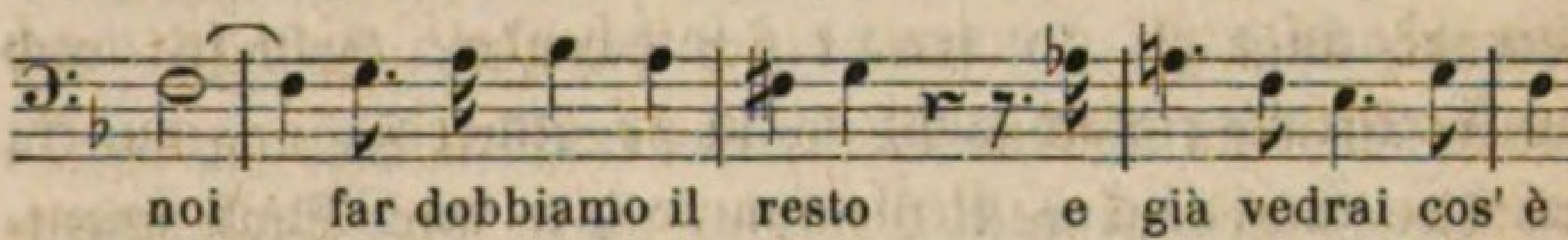
Die einzige wirkliche Arie, welche Don Giovanni singt, singt er nicht als Don Giovanni. In Leporellos Kleidern und für diesen gehalten giebt er Masetto und seinen Begleitern Vorschriften, wie sie ihn, den sie suchen, erwischen sollen, die musikalische Charakteristik muß sich also der Maskerade anschließen. Ohne Zweifel gehört diese Arie (II, 4) Metà di voi qua vadano zu den originellsten Conceptionen, die man bewundert, ohne recht zu begreifen, wie sie haben gefaßt werden können. Die Situation giebt gar keine eigentlich musikalischen Impulse; Posten werden ausgestellt, Signalements mitgetheilt, nirgends ein Anlaß zu musikalischer Charakteristik geboten, die sprechende Person ist durch die Verkleidung eine ganz unsichere geworden — nur ein eminent musikalisches Genie konnte hier den Punkt finden, von wo aus ein musikalisches Kunstwerk sich entwickeln ließ, wie es Mozart in größter Behaglichkeit ausführt. Der Buffocharakter ist hier natürlich maaßgebend, aber nicht allein weil Don Giovanni hier den Leporello spielt — dadurch kann nur der Ausdruck etwas modificirt werden —, sondern weil der übermüthige Spaß mit Masetto ihm selbst das innigste Behagen macht, beides muß also mit einander

Ton der Metallsaiten der Mandoline paßt unvergleichlich zu der süßen Anmuth des Liedes; das Instrument war damals noch üblich — Mozart hat auch sonst Lieder zur Mandoline componirt (III S. 347) — und wirkte um so charakteristischer. Unrichtig scheint mir die Bemerkung in den fliegenden Blättern f. Musik (I S. 184), das Lied zeige Don Giovanni wie er scheinen wolle, während das Accompagnement andeute, wie er wirklich sei und daß der Gesang nur Heuchelei sei. Don Giovanni heuchelt nicht, er spricht seine wirkliche Empfindung so aus, wie er sie fühlt, und daß sie rasch vorübergehen wird macht sie für den Moment nicht unwahr; die dort vorausgesetzte Charakteristik wäre also eine falsche. Der besondere Charakter der Begleitung ist aber ganz einfach durch die Natur des Instruments bestimmt und hat daher gar nichts Auffallendes, das einer Deutung bedürfte.

verschmolzen werden. Nun braucht man diese Arie nur mit den beiden Arien des Leporello (I, 4. II, 7) zu vergleichen um den wesentlichen Unterschied in der Haltung zu gewahren. Wenn die vielen rasch gesprochenen Stellen den vulgären Charakter zeigen, so nimmt die Musik bei etwas gehobenen Stellen unwillkührlich einen vornehmeren Ausdruck an; Stellen wie



mit dem ungemein charakteristischen Triller, oder



konnte Leporello gar nicht singen, hier kommt der Cavalier unverkennbar zum Vorschein. Die Situation bringt es mit sich daß die Singstimme vorwiegend parlando gehalten ist und dem Orchester die wesentliche Gestaltung des Ganzen zufällt, und in der That ist dasselbe so selbständig gehalten daß es scheinen könnte, die Singstimme sei allenfalls entbehrlich, was freilich durchaus nicht der Fall ist, denn beide ergänzen einander nothwendig. Da die einzelnen Züge der Situation musikalisch nicht eigentlich anregend sind, wird die Musik auch nicht in dem Sinne im Einzelnen charakteristisch wie z. B. im Andante von Leporellos großer Arie; die Grundmotive der Situation, das geheimnißvolle Wichtigthun, die scheinbare Vertraulichkeit Don Giovannis, die gespannte Aufmerksamkeit und Neugierde der Landleute sind in der launigsten Weise aufgefaßt, und indem das Orchester das was in der Seele aller Betheiligten angeregt wird in seinen verschiedenen Wendungen wiedergiebt, gestaltet sich ein Ganzes, das lediglich nach den Gesetzen der musikalischen

Logik construirt zu sein scheint, während es doch die lebendigste dramatische Charakteristik entwickelt, die allerdings nur durch ein entsprechendes mimisches Spiel aller Personen, auch der stummen, für welche das Orchester spricht, zur vollen Geltung kommen kann.

Seinen wahren Charakter aber offenbart Don Giovanni erst da, wo er mit anderen Personen, namentlich mit Frauen in Berührung kommt. Seine Verführungskunst sehen wir ihn zuerst gegen Zerlina üben. Sie tritt uns als ein einfaches Bauermädchen entgegen, in dem kleinen Duett, welches sie mit ihrem Bräutigam unter dem lustigen Zuruf der Freunde singt (I, 5) spricht sich harmlose Heiterkeit und Freude auf die einfachste Weise, in populärer Fassung aus[95]; erst Don Giovanni weckt Gefühle, die in ihrer Seele unentwickelt schlummerten. Der schöne, vornehme Mann hat der unerfahrnen Bäuerin gegenüber leichtes Spiel; der Eindruck welchen er durch seine ganze Erscheinung auf sie macht, wird durch das Gefühl der Ueberlegenheit, welche er durch Stand, Reichthum und Bildung ihr gegenüber hat, beherrscht; indem er auf diese Vorzüge verzichtet und sich ihr gleichstellt, schmeichelt er nicht nur ihrer Eitelkeit, sondern er gewinnt, da diese Gleichstellung durch gegenseitige Zuneigung bedingt ist, auch ihr Gefühl für sich. Dieses Gefühl, das fern von Leidenschaftlichkeit, zunächst durch das sinnliche Wohlgefallen angeregt auch das Gemüth zu zärtlicher Empfindung stimmt, in einer Weise ausgedrückt daß es auf den einfachen Sinn Zerlinas den Eindruck der Wahrheit machen muß, ruft in ihr das gleiche mit solcher Macht hervor, daß alle

95) Dieses kleine Duett mit Chor ist auf einem besonderen Bogen geschrieben, wie die Arie Masettos (Anhang 2), und wohl während der Proben in Prag geschrieben, wo diese ganze Partie erst redigirt zu sein scheint.

Bedenken davor zurücktreten. Diese psychologische Beobachtung bedingt die Haltung des Duetts (I, 6), in welchem Don Giovanni die Neigung Zerlinas rasch gewinnt. Kein Pathos, keine Ueberspanntheit nach irgend einer Seite, der einfache Ausdruck dieser einfachen das Herz sanft und süß bewegenden Empfindung ruft eine Aufregung in Zerlina hervor, die sich mehr in einer mädchenhaften Verlegenheit als ernstlichem Widerstand äußert und vor dem wärmeren, aber immer nicht heftigen Andringen Don Giovannis bald ganz weicht, so daß beide sich dem Gefühl einer gegenseitigen Befriedigung hingeben, welche, da kein Kampf der Leidenschaft vorausgegangen ist, nicht den Ausdruck einer aus der Tiefe des Gemüths hervorquellenden Liebesseligkeit, oder einer jedes andere Gefühl überströmenden Berauschung, sondern eines in hellem Sonnenschein sich wiegenden warm empfundenen Glücks annimmt[96]. Die psychologische Wahrheit der musikalischen Darstellung ist leicht nachzuweisen, aber den zarten Schmelz, die süße Innigkeit, welche Mozart in die einfachen Töne gelegt hat, die so sanft und unwiderstehlich ins Herz dringen, wie ein Blick aus liebesfeuchtem

96) Man hat den zweiten Theil des Duetts unbedeutend gefunden und für denselben im Gegensatz zum ersten mehr Feuer und Leidenschaft verlangt; offenbar zum Nachtheil der feinen Charakteristik. Zerlina ist keine tief und leidenschaftlich empfindende, sondern eine leicht erregbare Natur und Don Giovanni wird dadurch so gefährlich, daß er sich instinctmäßig der Natur der Frau assimilirt, die ihn anzieht; dies hat Mozart treffend ausgedrückt. Es ist zu beachten, daß in der Originalpartitur der zweite Theil keine neue Tempobezeichnung hat (Allegro ist eine willkührliche Zuthat), Mozart hat nur durch den Taktwechsel, nicht durch beschleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen wollen. — Das chromatische Zwischenspiel (Takt 7 und 8 des zweiten Theils), welches Oulibicheff (II p. 125) als eine moralische Warnung auffaßt, macht mir den entgegengesetzten Eindruck des Schmachtens in sinnlicher Erregung.

Auge, kann das Wort nicht bezeichnen. Ist doch dies Duett sprichwörtlich geworden als ein Typus zarter Liebeswerbung.

Beim zweiten Zusammentreffen steht die Sache wesentlich anders. Zerlina ist durch Elvira gewarnt, sie hat Masettos Eifersucht eben mit Mühe besänftigt, weiß sich von ihm belauscht und sucht daher Don Giovanni auszuweichen, zu dem sie sich doch hingezogen fühlt. Das weiß er und nachdem er ihr Bemühen sich zu verstecken als einen Scherz vereitelt hat, entgegnet er ihrer Bitte um Schonung wiederholt mit demselben musikalischen Motiv, dem er nun den nach seiner Ueberzeugung wahren Sinn unterlegt, wodurch dies Liebesspiel ebenso fein charakterisirt wird als unmittelbar darauf seine Ueberraschung Masetto im Versteck zu finden und die schnelle Fassung, mit der er ihn becomplimentirt, worauf dieser spöttisch Don Giovanni seine eigene Phrase zurückgiebt. Das Orchester, das noch eben so zart dem Liebenden zur Seite ging, drückt hier auf unvergleichliche Weise den Spott und verhaltenen Grimm aus, wobei auch die verhängnißvollen Hörner sich vernehmen lassen. Glücklicherweise hört man von drinnen die Tanzmusik, alle, besonders Zerlina, sind froh aus der Verlegenheit zu kommen und eilen hinein. Im weiteren Verlauf der Festlichkeit, wo Zerlina von Masetto beobachtet, von Don Giovanni gesucht sich zurückzuhalten bestrebt ist, bis er mit ihr zum Tanz antritt[97] und sie dann bei Seite führt, wird mehr die gesammte Situation in sicheren Zügen charakterisirt, und die lebhafte Entwickelung läßt die individuellen Momente mehr zurück-
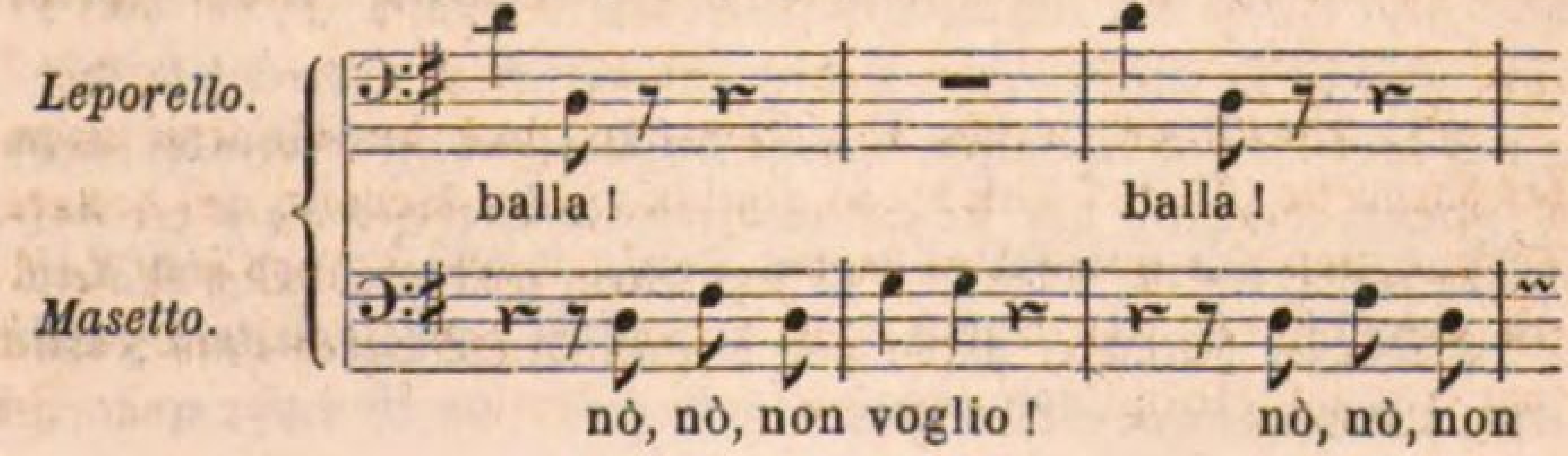
97) Die Worte, welche Don Giovanni, nach der Wiederaufnahme des Menuetts (S. 137 Takt 3—8) gegeben werden Meco tu dei ballare, Zerlina vien pur quà fehlen in der Originalpartitur, und mit Recht; erst weiterhin (S. 140 Takt 1), da er mit ihr zum Contretanz antritt, sagt er zu ihr: Il tuo compagno io sono, Zerlina vien pur quà. Ich

treten. Nachdem sie aus Don Giovannis Händen befreiet worden ist, erscheint ihre individuelle Beziehung zu ihm aufgehoben; wir finden sie von da an in der Reihe seiner Verfolger. Aber offenbar hat schon dies flüchtige Zusammentreffen mit dem Verführer in ihrer Seele einen Keim geweckt, dessen Entwickelung ihr Verhältniß zu Masetto umgestaltet.

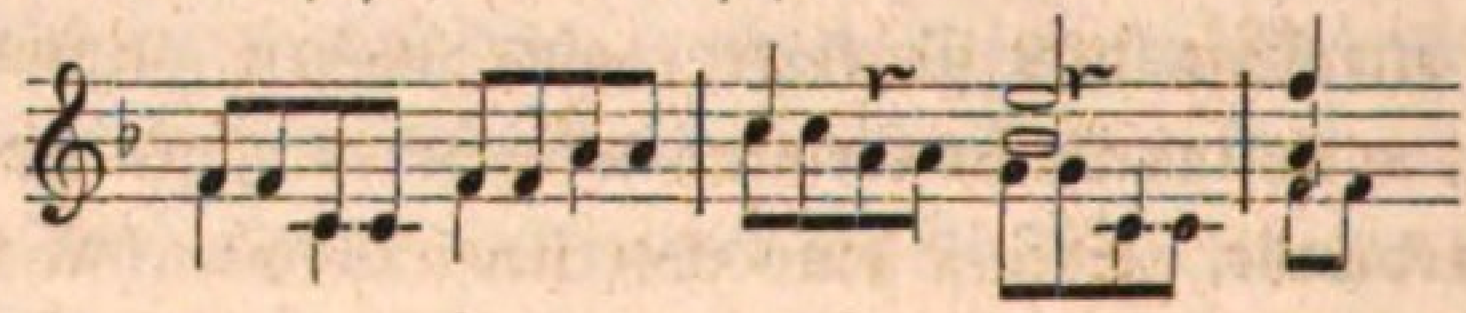
Zu Anfang tritt sie uns heiter, unbefangen, glücklich mit ihrem Bräutigam entgegen. Masetto erweist sich als ein derber, zur Eifersucht geneigter, aber äußerst gutmüthiger Bursche, wir finden ihn immer im Nachtheil gegen Zerlina, Don Giovanni, selbst gegen Leporello. Mozart hat nichts gethan um ihn durch bunte Lappen herauszuputzen, sondern in einfachen, bezeichnenden Zügen der Natur gemäß eine Figur hingestellt, die sich nie in den Vordergrund drängt, aber namentlich in den Ensemblesätzen immer am rechten Platze ist, um dem Ganzen Haltung und Farbe zu geben. Nur einmal läßt er sich in einer Arie vernehmen, als Don Giovanni, der mit Zerlina allein zu sein wünscht, ihn fortschickt. Diese ist im entschiedenen Buffocharakter gehalten und wendet die diesem üblichen Mittel an; vergleicht man sie aber mit der oben besprochenen Arie Don Giovannis und denen Leporellos, so wird man von Neuem inne werden, daß dieselben Darstellungsmittel durch die geistige Belebung ganz verschiedene Organisationen zu gestalten fähig werden.

---

bemerke gleich hier, daß wenige Takte später (S. 141 Takt 6 und 8) im Original Leporello und Masetto folgendermaßen Worte wechseln



Wir haben hier ein ganz anderes, aber in seiner Art ebenso wahres Charakterbild vor uns. Der Unmuth, der sich nur aus Respect vor dem gnädigen Herrn nicht auszulassen wagt und herzlich gern sich in bitterem Spott äußern möchte, wenn er es nur recht anzufangen wüßte, der so derb auftritt, obgleich er gar fein zu sein denkt, ist vortrefflich charakterisirt. Gleich das erste Motiv des Orchesters, bei dem die ominösen Hörner wieder sehr bemerklich sind



zu dem er sein ho capito, signor, sì ausruft, macht durch seine monotone Wiederholung derselben Takte, die immer nachdrücklicher wiederkehren, deutlich wie ihn der Gedanke beschäftigt, den er sich nicht aus dem Sinn bringen kann. Vortrefflich charakterisirt sind die beiden Motive, mit welchen er sich spöttisch gegen Don Giovanni und Zerlina wendet; ebenso bezeichnend ist der Schluß, mit dem er gar kein Ende finden kann, wobei die synkopirten Rhythmen den Ausdruck seines Widerstrebens nicht wenig verstärken [98].

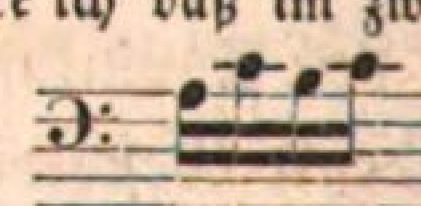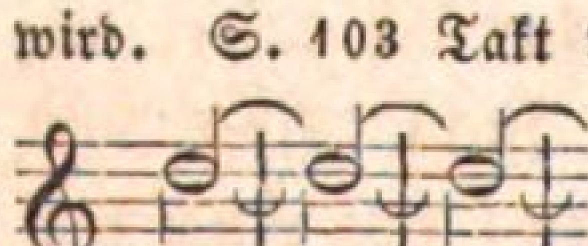
Mit diesem bäurisch derben, aber ehrlichen und gutmüthigen Charakter stehen nun die beiden Arien der Zerlina

98) Diese Arie, welche in der gedruckten Partitur im Anhang 2 steht, galt früher für eine später eingelegte. Sie ist, wie Weber schon nachgewiesen hat, in Prag componirt, das ergiebt Mozarts eigenhändige Bezifferung und Paginirung in der Originalpartitur, wo sie mit der Ueberschrift Atto 1 n. 6 am rechten Ort (nach dem Recitativ S. 68 Takt 9) steht; aber da sie auf kleinerem Papier und mit etwas anderer sehr flüchtiger Schrift als das eigentliche Corpus der Partitur geschrieben ist, läßt sich daraus abnehmen daß sie erst während der Vorbereitungen zur Aufführung entstanden ist. Man hört sie jetzt selten, weil gewöhnlich Masetto als Lückenbüßer betrachtet wird, zum wesentlichen Schaden eines Kunstwerks, das dergleichen nicht kennt.

im lebendigsten Contrast. Die Berührung mit Don Giovanni hat ihr ihre Ueberlegenheit über Masetto zum Bewußtsein gebracht und sie gebraucht dieselbe. In ihren Arien spricht sich nicht die herzliche Zuneigung, nicht die unwillkührliche Regung zärtlicher Empfindung aus, sondern ein bewußtes Geltendmachen der Macht, welche ihre Persönlichkeit über den Bräutigam hat. Diese gründet sich nicht allein auf ihre körperlichen Reize, sondern auch auf ein Gefühl der Neigung das sie keineswegs heuchelt, das aber doch nicht so tief in ihrem Gemüth wurzelt, daß sie dadurch beherrscht würde. Sie ist eine von jenen leichten Naturen welche flüchtig sind ohne eigentlich unwahr zu werden, deren Empfindung durch den Augenblick bestimmt wird und durch die momentane Erregung einen erhöheten Reiz des Ausdrucks gewinnt, wenn ihm auch die nachhaltige Wirkung abgeht. Die künstlerische Darstellung kann dies nur durch die vollendete Anmuth und Grazie der reizend schönen Form wiedergeben, und der Meister wird sich darin bewähren daß er dieselbe mit einem leisen Hauch zarter Empfindung, ohne welchen sie kalt bleiben würde, zu beseelen und ihr das schalkhafte Lächeln zu geben vermag, das jeden Gedanken an Sentimentalität verscheucht. Man darf sich nur einen Augenblick erinnern, wie nahe die Gefahr lag aus dieser Zerlina eine herzlose, affectirte Kokette zu machen, um die Feinheit zu bewundern, mit welcher Mozart die zartesten Farbennuancen des Anmuthigen gemischt hat, um eine in diesem Gebiet ideale Gestalt hervorzubringen, in die er sich, nach Oulibicheffs artiger Bemerkung (II p. 123) selbst verliebt zu haben scheint, wie Pygmalion in seine Statue. Die erste Arie (I, 12) bekommt ihren eigenthümlichen Charakter dadurch daß Zerlina Masetto zu versöhnen sucht. Aber von schuldbewußter Reue, von flehentlicher Bitte, von einer neu

aufflammenden heißen Liebe ist keine Spur zu finden; sie schmeichelt ihm, weil sie weiß daß er ihrem Liebreize auf die Länge nicht widerstehen kann, mit der süßesten Zärtlichkeit nimmt sie seine Sinne gefangen und verkündigt ihm immer zuversichtlicher ein Glück, dem zu entsagen er viel zu schwach ist. Und welcher Zuhörer ließe sich nicht willig auf diesem Strom das Ohr wahrhaft liebkosender und den Sinn berauschender Töne hingleiten. Lieblicher schmeicheln und kosen, heiterer tändeln in leichtem Liebesspiel kann man nicht, und kein falscher Ton von Sentimentalität stört das anmuthige Bild. Ganz eigenthümlich trägt die durchgehende Begleitung des obligaten Violoncells zu der individuellen Charakteristik bei; die rastlose Bewegung, der dunklere und weiche Klang dieses Instruments sticht gegen die klare, sonnenhelle Singstimme merkwürdig ab, und wie so oft bei Mozart bringt hier die Begleitung das, was der Sänger nicht ganz ausdrückt, zur Vollendung. Das Unruhige, Bewegte in der Gemüthsstimmung beider Liebenden tritt uns als die Grundlage der Situation hier entgegen, erst im zweiten Theil strömt die Bewegung freier und voller, bis zuletzt jeder Unmuth in leisem Gemurmel verklingt[99].

Bei der zweiten Arie (II, 5) ist die Situation eine

99) Den Schluß hat Mozart in der Originalpartitur gekürzt, indem er Takt 7 und 8 vom Ende an gezählt gestrichen hat. — Um einen Stichfehler der Partitur zu berichtigen bemerke ich daß im zweiten Takt die letzten Sechszehntel des Violoncello nicht  sondern  zu schreiben sind, und ebenso wenn der Takt wiederholt wird. S. 103 Takt 9—11 haben die Hörner nicht Pausen, sondern .

andere. Masetto hat Schläge bekommen und Zerlina sucht ihn durch ihre Zärtlichkeit zu trösten; wollte sie das mit sentimentalem Ernst thun, so würde es sehr albern ausfallen, eine gewisse Schalkhaftigkeit ist daher hier ganz am Platz und Mozart hat sie mit vollem Recht an die Stelle der Lüsternheit gesetzt, welche im Text angedeutet ist. Dadurch hat er auch hier die reine Anmuth und Grazie gewahrt, welche diese Arie überaus anziehend machen, die nach dem Maaß von Theilnahme und Gefühl, welches die Situation gestattet, auch der Wärme nicht entbehrt. Die Pointe, auf welche der Text hinausläuft, daß sie Masetto das Klopfen ihres Herzens fühlen läßt, giebt zu einem Motiv des Orchesters Veranlassung, in welchem der gezogene Gang der Geigen den kurzen abgemessenen Schlägen der Blasinstrumente gegenüber das schmachtende Gefühl, das auch die Singstimme ausdrückt, reizend wiedergiebt. Ueberhaupt ist der helle Charakter der Instrumentation bei dieser Arie gegenüber der so sehr verschiedenen Färbung des Orchesters bei der ersten ungemein bezeichnend und bedeutsam[100].

Das Charakterbild der Zerlina, welches aus diesen Arien hervortritt, rechtfertigt die Hingebung welche sie Don Giovanni gegenüber zeigt, und es ist psychologisch wohl begründet wenn sie durch diesen lebhafter ergriffen und inniger gerührt wird als später durch Masetto. Die verschiedene Nuancirung der Charakteristik im Duett und in den Arien ist daher ebenso treffend als fein.

Völlig verschieden ist Don Giovannis Verhältniß zu Elvira. Sie ist ihm den äußeren Verhältnissen nach ebenbürtig, durch Adel der Gesinnung überlegen, und von ihm

100) Mozarts Tempobezeichnung ist nicht Andante, sondern Grazioso.

aufs tiefste gekränkt[101]: so tritt sie ihm entgegen. Gleich die erste Arie (I, 3)[102] kündigt sie als eine kräftige, leidenschaftlich empfindende Frau an, die von der jungfräulichen Zurückhaltung Donna Annas so fern ist als von der zierlichen Anmuth Zerlinas. So rückhaltslos wie sie sich ihrer Liebe für Don Giovanni hingegeben hat, folgt sie nun dem Gefühl der Rache, und auch dieses geht nicht sowohl aus verletztem Stolz sondern aus gekränkter Liebe hervor, die daher immer wieder aus der Asche aufzulodern droht. Festigkeit und Entschlossenheit drückt sich edel und stolz, nicht ohne eine gewisse Vornehmheit in der Singstimme aus, während das Orchester in kräftig bewegten Figuren, die mitunter einen höheren Schwung nehmen, die Erregtheit ihres Herzens charakteristisch ausdrückt[103]. Daß Don Giovanni sie belauscht, ohne sie zu erkennen Theilnahme für sie gewinnt, und Leporello darüber seine Glossen macht, das

101) Es ist sehr zu bedauern daß nicht eine große Künstlerin, wie die Schröder-Devrient, auf den Gedanken gekommen ist, die großartige Gestalt der Elvira, welche Mozart geschaffen hat, auf der Bühne zu verkörpern; die Darstellung der ganzen Oper würde eine andere Haltung gewonnen haben. Aber die Vorstellung der verlaßnen Geliebten scheint einen sehr ungünstigen Einfluß gehabt zu haben.

102) Nicht Terzetto sondern Aria nennt Mozart das Stück mit Recht, denn die Zwischenreden Don Giovannis und Leporellos sind nur eigenthümlich gestaltete Ritornells und ändern nichts am Charakter der grade hier sehr einfachen Arienform, während sie zeigen, wie frei Mozart diese dem Bedürfniß gemäß behandelt.

103) Von großer Wirksamkeit ist die gegen die vorhergehenden Stücke sehr abstechende Klangfarbe der Instrumentation; Clarinetten sind hier zuerst angewendet und geben mit Hörnern und Fagotts (ohne Flöten) dem Orchester einen vollen und glänzenden Klang. Uebrigens hat diese Arie in ihrer ganzen Haltung etwas, das an den specifisch heroischen Typus der italiänischen Oper erinnert, ohne doch der individuellen Charakteristik Eintrag zu thun.

giebt auch dieser Situation die Beimischung von Humor, welche die ganze Oper charakterisirt und dessen musikalischer Ausdruck hier ungemein fein und liebenswürdig ist. Dies Element richtet sich gegen keine Person so schonungslos wie gegen Elvira, die durch ihre Leidenschaftlichkeit, welche ihre Verschuldung herbeigeführt hat, auch dazu die Veranlassung bietet; schon hier zeigt die musikalische Darstellung deutlich, daß Elvira in ihrem eigensten Wesen davon unberührt bleibt.

Ihren Entschluß Don Giovanni zu verfolgen und in seinem Beginnen zu hindern sehen wir sie zuerst ausführen, als sie in dem Augenblick, wo er mit der leicht gewonnenen Zerlina in sein Casino eilen will, ihnen entgegentritt und durch ernste Mahnworte sie bewegt ihn zu verlassen. Die Arie nun, in welcher sie der Zerlina gleichsam eine Bußpredigt zuruft

Ah! fuggi il traditor!
Non lo lasciar più dir;
Il labbro è mentitor
E falso il ciglio!
Da' miei tormenti impara
A creder a quel cor,
E nasca il tuo timor
Dal mio periglio!

ist in einem Stil geschrieben, der ganz abweichend von der Haltung der übrigen Oper, die Formen der älteren Meister, wie man sie besonders in der Kirchenmusik noch zu hören gewohnt war, mit unverkennbarer Absichtlichkeit darstellt[104].

104) Rochlitz berichtet (A. M. Z. I S. 116): „Er hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem Don Giovanni in Händels Manier zu setzen und seiner Partitur dies offenherzig beizuschreiben“; andere, wie Seyfried (Cäcilia XVIII S. 72), haben nacherzählt Mozart habe über die Arie gesetzt nello stile di Haendel. Schon Weber, der bemerkt die Bezeichnung nello stile spagnuolo würde treffender sein, hat berichtigt daß sich davon in der Originalpartitur keine Spur findet (Cäcilia XVIII S. 114); es

Offenbar wollte Mozart, wie Ambros mit Recht geltend macht[105], durch die strenge, herbe Form, welche ihrem ganzen Zuschnitt nach dem Zuhörer die Vorstellung des Geistlichen erweckt, den Eindruck der Moralpredigt machen und gegen „die bunten rauschenden Scenen trunkener Selbstvergessenheit" einen einschneidenden Contrast hervorrufen. Auch in dieser, wie es nun scheinen könnte, nur äußerlich angewandten Form offenbart sich aber die kräftige, leidenschaftliche Natur der Elvira unverkennbar und mit großer Wirkung; es ist als ob sie auf die eigene Rede verzichtend der Bethörten einen heiligen Spruch in seiner althergebrachten, und deshalb um so eindringlicheren Fassung mit Heftigkeit entgegenriefe.
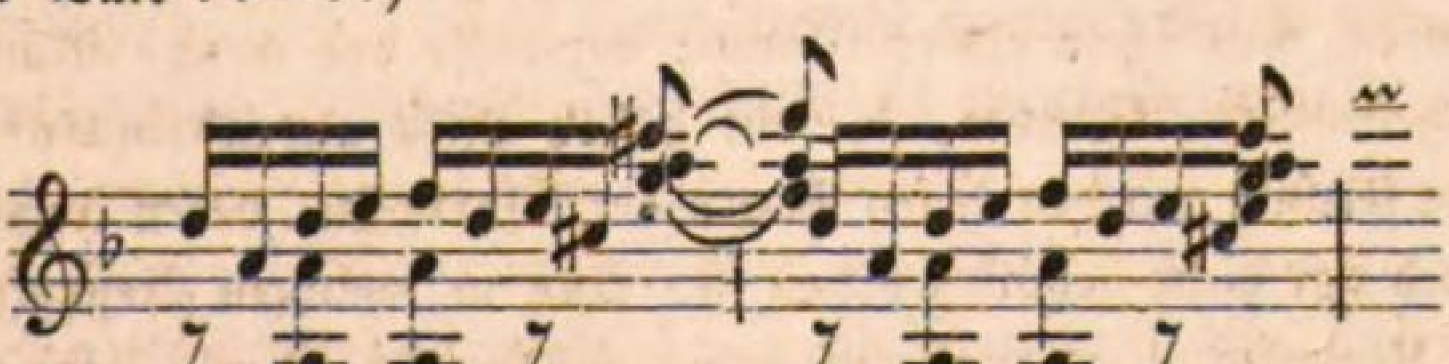
Dem jungen Bauermädchen gegenüber war diese Sprache am Platz, ganz anders tritt Elvira auf, als sie zurückkehrt und Don Giovanni im angelegentlichen Gespräch mit Donna Anna findet. Hier, in dem schon erwähnten Quartett (I, 8), nimmt ihre Warnung, ganz entsprechend der vornehmen Haltung der Trauernden, den Ton einer sanften Klage an, und erst durch Don Giovannis falsches Benehmen entzündet sich ihre Leidenschaft und steigert sich nur je mehr er zu begütigen und abzuwehren sucht. Daher tritt sie in dem Quartett entschieden als die Hauptperson hervor und beherrscht durch den energischen Ton, welchen sie anschlägt, namentlich die Ensemblesätze, obgleich die stille Macht, welche echter

ist ein neuer Beleg für die Art, wie Rochlitz Thatsachen erfand um von ihm erdachte Erklärungen zu unterstützen.

105) Ambros Gränzen der Musik und Poesie S. 61 f. Oulibicheffs Einfall (II p. 126 f.), Mozart habe damit zur Prüfung auffordern wollen, wie sehr seine Arien den Händelschen vorzuziehen seien, ist gar zu abenteuerlich. Es ist merkwürdig, wie selbst enthusiastische Verehrer, wenn ihre Exegese sie im Stich läßt, bereit sind dem Meister die größten Absurditäten zuzutrauen.
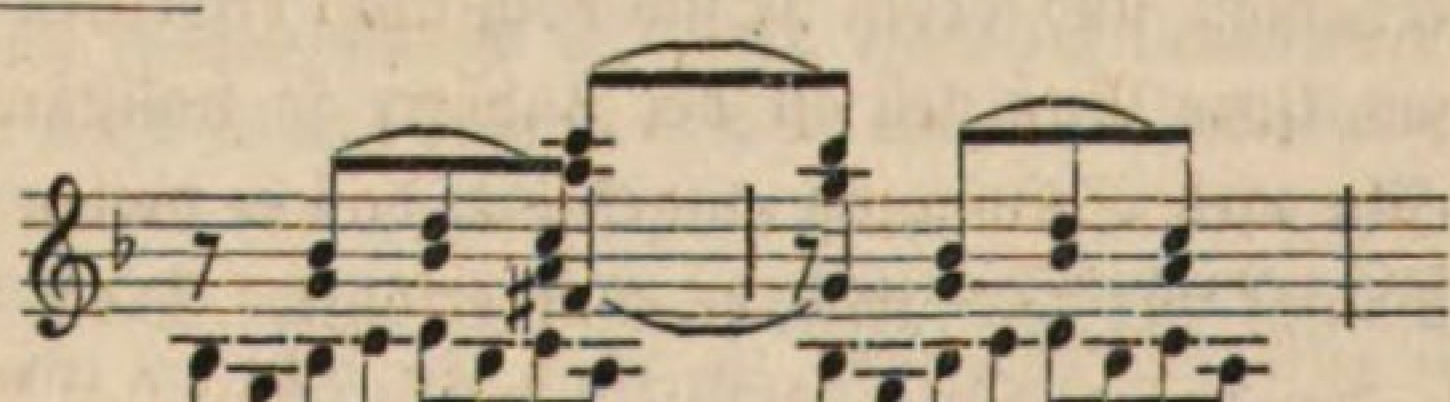
Seelenadel und wahre Trauer unwillkührlich auf die Umgebung ausüben, die Heftigkeit ihres Hasses im Ausdruck mäßigt. Auch im ersten Finale (I, 13) tritt sie in ähnlicher Weise auf. Nachdem sie Donna Anna und Don Ottavio aufgeklärt hat, veranlaßt sie dieselben gemeinschaftlich Don Giovanni zu beobachten und zu entlarven. Sie ermahnt, als sie maskirt vor dem Casino desselben erscheinen, zu muthigem Handeln und treibt zur That, Don Ottavio stimmt ihr bei und wiederholt daher die ganze musikalische Phrase der Elvira, Donna Anna wird angesichts eines solchen Wagnisses von einem mädchenhaften Zagen und Bangen ergriffen, das sich aber nicht klein, sondern in der edelsten Weise ausspricht; die beiden Frauen sind mit wenigen Zügen in der ganzen Verschiedenheit ihres Wesens treffend hingestellt[106]. Diese bewährt sich auch als nach kurzer Unter-

106) Auch die Begleitung ist ungemein charakteristisch. Gegen die heitere Regsamkeit, welche Don Giovannis, Zerlinas und Masettos Abgehen bezeichnete, sticht die düstere, leidenschaftlich treibende Bewegung, mit welcher das Orchester Elvira begleitet, scharf ab; Don Ottavios kräftiger Tenorstimme gegenüber heben die Blasinstrumente durch verstärkte Accente neben der Unruhe die Energie mehr hervor. Ohne den wesentlichen Charakter zu ändern wird die Begleitung beim Eintritt Donna Annas bald unheimlich beängstigend bald klagend, aber diese Aufregung afficirt die getragenen Töne nicht, in denen ihre hohe und reine Seele sich ausspricht. Um sich zu überzeugen, wie viel kleine Mittel am rechten Ort wirken, vergleiche man die Wirkung, welche bei der gleichen Figur der Saiteninstrumente zuerst die dazwischenschlagenden Achtel der Hörner (S. 120 Takt 14—17)



und darauf die Figur der Oboen (S. 122 Takt 5—7)

redung mit Leporello, der sie einladet näher zu treten, die Drei sich zu der schwierigen Unternehmung in Zuversicht auf ihre gerechte Sache sammeln. Nach dem unruhigen, wechselnden Treiben der vorhergehenden Scenen giebt dieser klare, zusammengefaßte Ausdruck eines sittlichen Gefühls eine überaus wohlthätige Ruhe. Ohne aus dem Charakter der dramatischen Situation herauszutreten hat Mozart dieser ernsten Stimmung eine höhere Weihe zu geben und das Feierliche in einen so unvergleichlichen Wohlklang zu kleiden gewußt, daß in diesem Moment das Reine und Edle einen ebenso hohen Triumph feiert, wie wir später das Schlechte im Schauer des Entsetzlichen vernichtet sehen. Die Gliederung dieses Satzes stellt Donna Anna und Don Ottavio, indem sie zusammengehen oder einander antworten, unmittelbar neben einander; Elvira tritt ihnen gegenüber und äußert sich auch hier, immer in Uebereinstimmung mit der Haltung des Ganzen, bewegter, energischer als jene, wodurch denn wesentlich die dramatische Charakteristik gewahrt wird[107]. In der folgenden Scene ist es Elvira, die nach-

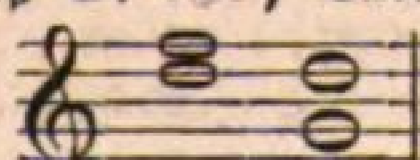


hervorbringen.

107) Auch hier wird die ganz eigenthümliche Wirkung durch das Orchester sehr unterstützt. Die Blasinstrumente ganz allein zur Begleitung zu verwenden, war schon etwas Neues; der volle und weiche Klang dieser weit ausgebreiteten Accorde, die ein helles Licht auszustrahlen scheinen contrastirt seltsam mit den tiefen Tönen der Clarinette, deren fremdartiger Klang noch gar nicht gehört worden ist. Und in welchem Gegensatz steht es zu der Klangfarbe der vorhergehenden Sätze: es ist als wäre man für den Moment in eine andere Welt entrückt. Kaum sind die letzten Töne verhallt, so wird man durch die scharfen Schläge des Orchesters im

spürend beobachtet, dann mit Don Ottavio Don Giovanni entgegentritt, sie ist die erste, welche die Maske abnimmt und sich ihm zu erkennen giebt; darauf tritt sie mit allen übrigen zu einer Gesammtheit zusammen.

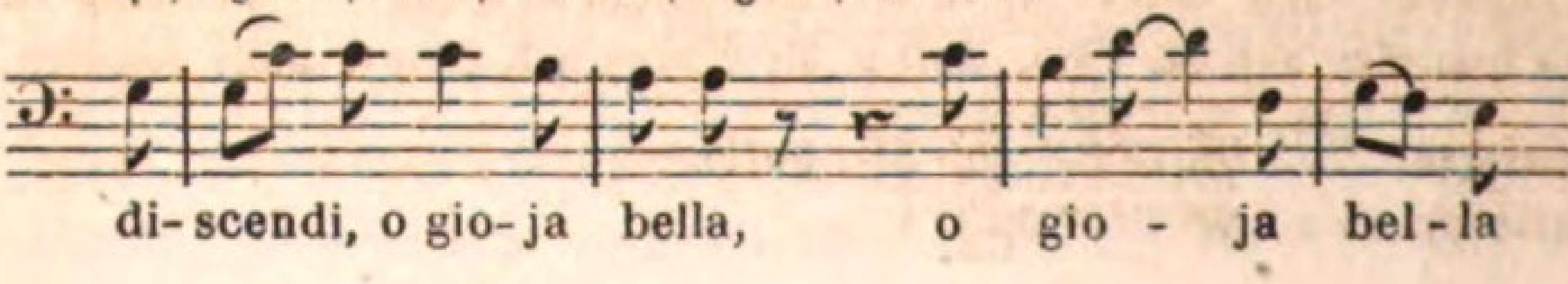
Bisher haben wir Elvira mit Entschlossenheit sich feindselig Don Giovanni gegenüberstellen sehen, wir sollen uns aber auch überzeugen daß ihre Liebe für ihn noch tief in ihrem Herzen wurzelt und der Zauber seiner Persönlichkeit solche Macht über sie hat, daß sie im Stande ist alles was geschehen ist zu vergessen und sich ihm von Neuem anzuvertrauen. Eine schwierige psychologische Aufgabe, welche die Poesie nur durch eine Kette von Mittelgliedern lösen könnte; die Musik ist in der Wiedergabe der verborgensten Gemüthsregungen glücklicher: gelingt es ihr den rechten Ton zu treffen, so ist auch die Stimmung unmittelbar da. Und selten ist wohl eine für Worte unbeschreibliche Stimmung so wahr und schön ausgedrückt wie in dem Terzett (II, 2). Elvira, allein in der Dämmerung, tritt ans Fenster, mit den alten Erinnerungen tauchen auch die alten Gefühle auf, die sie selbst verdammt und deren sie sich doch nicht erwehren kann; durch das kurze Ritornell ist der Zuhörer so vollständig in diese weiche zarte Stimmung eingeführt, daß er vollen Glauben mitbringt für das was er nun erfährt. Don Giovanni, der zugegen ist, beschließt diesen schwachen Augenblick zu nutzen, er wünscht Elvira zu entfernen und seinem Uebermuth ist dieser neue Triumph über ihr Herz eine Genugthuung; Leporello in seines Herrn Hut und Mantel muß vortreten, hinter ihm versteckt redet Don Giovanni sie

folgenden Satz wieder unter die Sterblichen versetzt. — Beiläufig ist zu bemerken daß S. 125, Takt 9 die Oboen und Hörner nicht pausiren, sondern Ob.  Co. haben.

zärtlich an, mit denselben Tönen, welche man so eben aus Elviras Munde gehört hat. Welche Wirkung muß es auf sie machen, wenn so wie ein Wiederhall ihrer eigenen Gefühle Don Giovannis Liebesruf zu ihr dringt, den sie so heiß ersehnt, so ungern sie sich es gesteht. Daher fällt sie ihm ins Wort und mit lebhafterem Ausdruck macht sie ihm den Vorwurf, den sie vorher bei sich selbst ausgesprochen hat, er aber fleht mit der rührendsten Zärtlichkeit um Mitleid[108]. Elvira ist betroffen, und ganz richtig tritt hier das Motiv wieder ein, mit welchem Leporello seine Betroffenheit über Elviras Erscheinung ausdrückte. Um so dreister fährt Don Giovanni in dem eben angeschlagenen Ton fort und die kurz vorher angedeutete Wendung wird nun zu einer Cantilene voll bezaubernder Liebessehnsucht ausgesponnen[109];

108) Sehr eigenthümlich, und dem Sinn ganz entsprechend, sind zwischen die viertaktigen Glieder dieser ersten Phrase die beiden an sich so scharf abstechenden Takte 9 und 10 eingeschoben; sie unterbrechen den gleichmäßigen rhythmischen Gang, wie die Vorstellung welche sie ausdrücken die Grundstimmung Elviras. Eine überaus charakteristische Wirkung macht dann die verschiedene Wendung, mit welcher erst Elvira und dann Don Giovanni die ganze Phrase abschließen. Bedeutsam ist auch der Wechsel der Tonart, durch das Verlegen nach E-dur ist nicht allein die günstige Tonlage für den Bariton gewonnen, die hohe Lage giebt der Begleitung einen ganz anderen Charakter, alles tritt wie aus dem Zwielicht heller hervor.

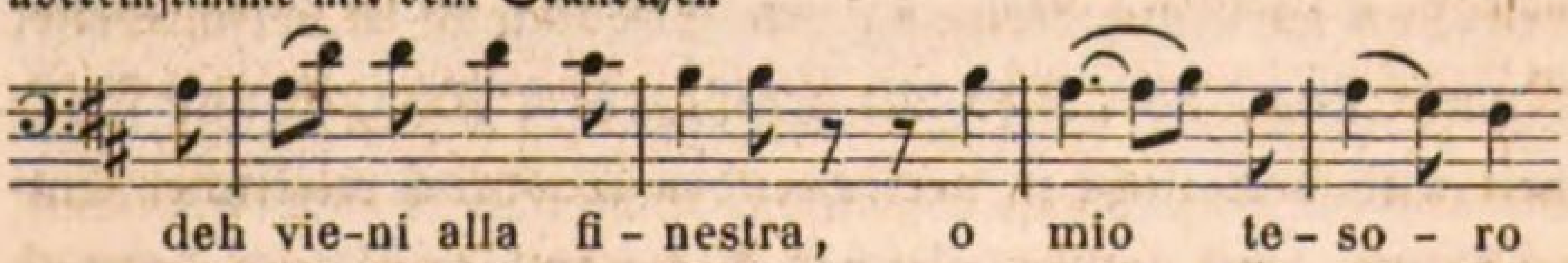
109) Die Weise dieser Melodie ebenso wie die Begleitung ist schon angedeutet in den Takten mit welchen Don Giovanni vorher abschließt, durch den leise rückenden Uebergang in das fremde C-dur bekommt aber diese Melodie einen ganz anderen Charakter und überraschenden Aufschwung. Ganz vortrefflich wirkt das ruhige Festhalten an dieser Tonart, aus der erst bei der steigenden Aufregung der Rückgang in die Haupttonart gemacht wird. In den fliegenden Blättern für Musik (III S. 11 ff.) ist darauf hingewiesen daß der Anfang dieser Melodie



als Elvira ihm mit lebhaften Vorwürfen entgegentritt, antwortet er mit ebenso lebhaften Ausrufen gesteigerter Leidenschaft und droht sich zu tödten, wenn sie nicht nachgebe[110]. Wir fühlen daß Elvira durch diesen Ausdruck der Leidenschaft, welcher ihr Herz sie entgegendrängt, besiegt werden muß, so gut wir auch begreifen daß Leporello in seiner Situation dabei das Lachen ankommt. In dem Moment aber, wo Elvira wirklich ihrem Gefühl nachgiebt, kann Leporello sich des Mitgefühls nicht erwehren, während Don Giovanni spöttisch sich seines Sieges erfreuet; beide haben dadurch gewissermaßen ihre Rollen wirklich getauscht, Don Giovanni ist es, der Spaß treibt, was nun wiederum sehr artig zu der Situation paßt, in der man sie verkleidet vor sich sieht. Da aber die Hingebung der Elvira noch nicht zur That geworden ist, sondern nur in der Vorstellung der Betheiligten als unausbleiblich gefaßt wird, so entsteht dadurch

---

übereinstimme mit dem Ständchen



und dies als ein beabsichtigter Zug seiner Charakteristik so erklärt worden, daß er die Heuchelei Don Giovannis gegenüber Elvira bezeichne, zu welcher er rede, während er an das Kammermädchen denke. Mir scheint die Erklärung und das Postulat falsch. Die Erklärung, denn der Zuhörer würde erst hinterher, wenn er das Ständchen hört, zum richtigen Verständniß des Terzetts gelangen; das Postulat, weil es darauf ankommt, daß das Gefühl des Zuhörers von den Aeußerungen der Liebe Don Giovannis ebenso ergriffen werde als er dies von Elvira voraussetzen soll, sonst fehlte der Situation die innere Wahrheit; was er auf der Bühne sieht klärt seine Vorstellung über die wirkliche Meinung Don Giovannis auf: beides ergänzt sich unmittelbar zu dem richtigen Gesammteindruck.

110) Zu den Worten ah! credimi o m'uccido! hat Mozart beigeschrieben: Don Giovanni con trasporto e quasi piangendo — Leporello piano a Don Giovanni.

wieder jene schwebende, ahnungsvolle Stimmung, welche durch das anfangs ausgesprochne Gefühl der Elvira hervorgerufen, ganz folgerichtig zum Ausdruck derselben zurückkehrt, denselben aber durch die gleichmäßige Theilnahme aller Personen steigert und zum Abschluß führt. Man kann dies Terzett unbedenklich als ein Muster anführen, wie mit der einfachsten, klaren Form der Anlage und Gliederung sich die vollendete Schönheit des Ausdrucks und die tiefste psychologische Wahrheit in der sprechendsten, echt dramatischen Charakteristik vereinigen könne, und wer wäre im Stande den Duft einer leisen Sehnsucht, der wie auf einer schönen stillen Abendlandschaft über diese Musik ausgebreitet ist, in Worten auszudrücken!

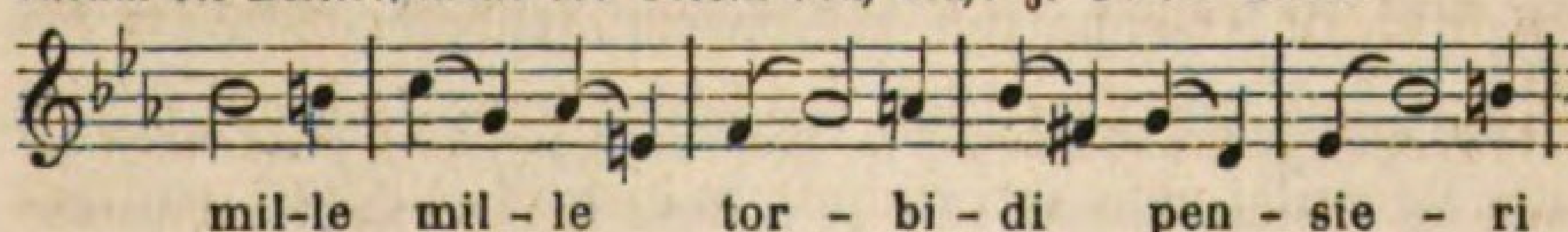
Nimmt man die Züge der musikalischen Charakteristik in dem Duett mit Zerlina (I, 6), dem Ständchen (II, 3) und diesem Terzett zusammen, so gewinnt man das Bild einer Persönlichkeit von hinreißender Liebenswürdigkeit, welche den Ton zärtlicher Neigung und Verlangens in verschiedener Nuancirung, aber stets mit bezaubernder Anmuth und Feinheit und dem nicht zu verkennenden Ausdruck wirklicher Empfindung, mit immer gleicher Sicherheit trifft und dadurch unwiderstehlich die Herzen der Frauen gewinnt. Aber damit ist Don Giovannis Charakter nicht erschöpft.

Wenn Elvira durch ihre Schwäche hier in eine zweideutige Situation geräth, so wird sie durch Don Giovannis herzlosen Uebermuth, der sie sogar Leporello Preis giebt, in eine Lage gebracht, die nur durch den komischen Charakter Leporellos aufhört eine absolut peinliche zu werden. Die Aengstlichkeit, welche ihn bei diesem Rendezvous allein beherrscht, läßt ein Streiflicht des Lächerlichen auch auf Elvira fallen, die nicht ohne ihre Schuld in diese Gesellschaft gerathen ist, aber ihr Charakter wird dadurch nicht wesentlich afficirt.

Vortrefflich hat Mozart es verstanden im Sextett (II, 6) die edle Haltung Elviras sowohl dem hasenherzigen Leporello als ihren früheren Verbündeten gegenüber zu wahren und sie nicht unter sich selbst sinken zu lassen; aber das Bewußtsein ihrer Nachgiebigkeit und nachher die furchtbare Enttäuschung haben ihre Kraft gebrochen, von der aufflammenden Leidenschaftlichkeit und machtvollen Energie, durch welche früher Elvira selbst vor Donna Anna hervortrat, zeigt sich keine Spur, die reine Gestalt Donna Annas leuchtet jetzt hoch über sie empor, und da alle sich in dem Gefühl des Erstaunens und der Empörung über diesen unwürdigen Streich Don Giovannis vereinigen, tritt auch Elvira nicht mehr in so eigenthümlicher Weise vor den übrigen hervor [111].

Jedes nähere Verhältniß zu Don Giovanni ist natürlich jetzt aufgehoben, Elvira fühlt aber auch daß ihre eigene Existenz vernichtet ist, sie beschließt ins Kloster zu gehen — ein Zug, der für die Haltung des Ganzen und namentlich den Charakter der Elvira keineswegs bedeutungslos ist und durch die strenge Haltung jener Sittenpredigt an Zerlina schon in gewissem Sinne vorbereitet erscheint. Aber indem ihre Vorstellungen diese Richtung nehmen, kann sie sich von Don Giovanni nicht trennen, ohne auch ihn, den sie nicht besitzen kann, zur Reue und Besserung zu bewegen; ihr lebhafter energischer Charakter und ihre unzerstörbare

111) Im letzten Ensemble hat Zerlina die obere Stimme vor Elvira und ist dadurch bei der Gliederung des Satzes näher an Donna Anna gerückt, was nicht ohne Bedeutung ist. Ohne charakteristische Züge bleibt darum die Mittelstimme der Elvira doch nicht z. B. die Stelle



welche ihre Stimmung treffend ausdrückt.

Neigung bewähren sich von Neuem auch durch diesen Schritt. Ihr Eintreten unterbricht im zweiten Finale das lustige Leben welches Don Giovanni bei Tafel unter Musik und Scherzen mit Leporello führt, und wie durch wechselnde Beleuchtung eine Landschaft ist wie mit einem Schlage Haltung und Ton der Musik geändert[112]. Wie ganz anders klingt hier ihre Mahnung, als die an Zerlina gerichtete. Hier spricht sie aus vollem, von Liebe bewegtem Herzen, die lebhafteste innerlichste Theilnahme verleiht ihr eine glühende Beredsamkeit, mit der sie Don Giovannis Herz zu bestürmen sucht. Aber nun offenbart sich auch seine völlige Gemüthslosigkeit. Anfangs sucht er es als einen Scherz zu fassen, auf den er eingehen wolle; als ihr Schmerz, ihr Flehen, ihre Entrüstung sich dadurch nur steigert, tritt er mit offnem Hohn ihr entgegen und prahlt mit der Frivolität seiner unersättlichen Genußsucht. Während Leporello dies doch zuviel wird und er sich durch seine Theilnahme Elvira nähert[113], steigert Don Giovanni den Uebermuth seiner wilden Lust zu schneidender Schärfe und fordert selbst das Schicksal heraus, das ihn, nachdem auch Elvira ihn verlassen hat, ereilen muß. Diese Scene ist wiederum ein Meisterwerk von hoher dramatischer Vollendung. Nach den heiteren und leichten Scherzen der vorhergehenden Scene, die der Natur der Sache nach lose und locker aneinander gereihet sind, fließt jetzt

112) Auch hier ist der Wechsel der Klangfarbe von großer Bedeutung. Nach dem ersten durch Trompeten und Pauken und lebhafte Figuren der Saiteninstrumente geräuschvollen und glänzenden Satz folgt die arrangirte Harmoniemusik, gegen welche nun das volle Orchester, das die ganze Kraft der Saiten- und Blasinstrumente entfaltet, erstaunlich absticht.

113) Von großer Wirkung ist es, wenn die Figur, unter deren mächtiger Wucht bei Elviras Eintritt alles zu erzittern scheint, nachher Leporello (S. 261) in den Mund gelegt wird.

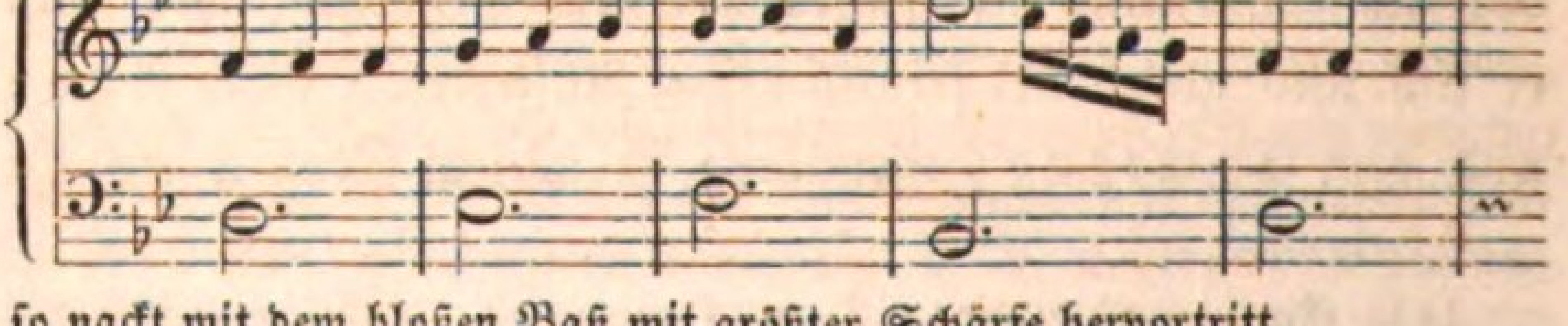
die Musik in einem mächtigen unaufhaltsamen Zuge wie ein glühender Lavastrom aus einem Vulcan dahin, ein Ausdruck tief erregter Leidenschaft, und entfaltet dabei im steten Wechsel die feinsten Züge individualisirender Charakteristik. Zum erstenmal treten Don Giovanni und Elvira als ebenbürtige Rivalen einander gegenüber, und wenn Elviras leidenschaftliche Empfindung, ohne an Stärke und Lebhaftigkeit einzubüßen, geläutert und geadelt erscheint, so offenbart Don Giovanni hier wie nie vorher eine Energie und Kraft der Lebenslust, welche den Charakter der Größe annähme, wenn sie einem hohen Zweck diente, die so aber vielmehr Entsetzen erregt und uns auf den Widerstand vorbereitet, welchen er der Geistererscheinung entgegensetzen wird. Ja man kann sagen, der kalte Hohn und die übermüthige Frivolität, womit er den warmen Bitten Elviras gegenüber sich verstockt, ist dem Gefühl schrecklicher, als die Entschlossenheit, mit der er sich nachher dem Schauer des Geisterreichs widersetzt, welche uns Theilnahme abnöthigt. Dadurch bewährt sich nun Mozart als Meister der Charakteristik, daß Don Giovanni, wie scharf auch die Züge des Hohnes und der Sinnenlust gezeichnet sind, doch nie gemein und widerwärtig erscheint. Das ist nicht allein die Wirkung der Formenschönheit, die sich auch hier nirgend verleugnet, sondern hauptsächlich der Kraft und Kühnheit, welche sich in derselben ausspricht und den Anspruch einer vornehmeren Natur nirgend aufgiebt[114]. Dies ist eben ein nicht minder wesentlicher Zug in Don Giovannis Charakter als seine Genußsucht, der sich namentlich in ernsten Momenten äußert. So zeigt er sich uns gleich bei seinem ersten Auftreten Donna Anna und dem Comthur gegenüber; in seinem Ringen mit ihr

114) Einen merkwürdigen Eindruck macht es, wenn gegenüber der

ist keine Spur von Rohheit, er vermiede gern das Aufsehen, wie nachher den Kampf mit dem Vater — erst nachdem sein Ehrgefühl als Cavalier aufs höchste gereizt ist, greift er zum Degen und ist innerlich bewegt bei seinem Fall. Regungen dieser Art sind bei ihm freilich nicht von Dauer, denn er ist ohne Gemüth und Edelsinn, aber nicht ohne Muth. Als es in der Kirchhofsscene, die sein Uebermuth herbeiführt, Ernst wird und Leporello vor Angst vergeht, ruft das Entsetzliche seine Entschlossenheit auf, die ihn dann dem Geist gegenüber über die Grenzen tollkühner Verwegenheit hinausführt. Diese Scene aber, in welcher menschlicher Trotz in furchtbarem Grausen zerschellt, wird motivirt und bedingt durch die vorangehende mit Elvira, in welcher der eigentlich sittliche Kampf ausgekämpft wird, und die deshalb auf der Höhe des Pathos steht. Daß Mozart es gewagt hat auf dieselbe eine Scene von größtem Humor folgen zu lassen und dadurch von einer ganz anderen Seite der Empfindung her den Eindruck eines Schauers vorzubereiten, der als ein über die menschliche Natur hinausragender empfunden werden soll, und daß es ihm gelungen ist, diese widerstrebenden Elemente auf gleicher Höhe zu halten daß sie sich zu einer harmonischen Größe vereinigen, das haben wir schon als die Großthat eines Genius erkannt und bewundert.

---

sonst so reichen Begleitung das mehrmals wiederholte charakteristische Motiv Don Giovannis



so nackt mit dem bloßen Baß mit größter Schärfe hervortritt.

Nimmt man zu dieser herzgewinnenden Liebenswürdigkeit und der übersprudelnden Kraft und Kühnheit die Feinheit und Leichtigkeit des vornehmen Mannes, die Lust am Scherz und die Freiheit sich in jovialer Laune gehen zu lassen hinzu, zu einem einzigen Bilde vereinigt, so erkennt man den von der Natur glänzend ausgestatteten, reich begabten Menschen, dem aber um groß und edel zu sein das sittliche Bewußtsein abgeht[115]. Er zieht an, er erregt Theilnahme, aber er ist dem Untergange verfallen.

Dieser verführerischen Erscheinung, welche alles was sich ihr nahet zu sich heran und herabzuziehen pflegt, ist Donna Anna[116] als ein Bild geistiger Hoheit und sittlicher Reinheit gegenübergestellt. Bei ihrem ersten Auftreten sehen wir sie ihm siegreich gegenüber treten, der Zauber seiner Persönlichkeit ist wirkungslos geblieben vor ihrem reinen Sinn, aber ihr Stolz ist durch die unwürdige Zumuthung zu hoher Leidenschaft erregt, der Gedanke daß eine so unerhörte Beleidigung nicht ungestraft bleiben darf läßt sie alles andere vergessen, und dieses sittliche Gefühl verleiht dem schwachen

115) J. J. Wagner setzt das Ideale von Don Giovanni in eine doppelte Tendenz, die durch sein Schwelgerleben gehe, indem er die Größe in der Ausdehnung und die Freiheit im Hinwegspringen über alle Schranken suche (A. M. Z. XXVI S. 335).

116) Es ist ein oft z. B. bei Fétis (biogr. univ. III p. 29) wiederholter Irrthum daß diese Partie von Mozart für die Campi geschrieben sei, ebenso falsch ist es daß Castil-Blaze (Molière music. I p. 320) dieselbe 1788 in Wien als Donna Anna auftreten läßt. Antonia Miklasiewicz ist 1773 in Lublin geboren, entwickelte frühzeitig ihr Gesangstalent und wurde 1788 zur Kammersängerin des Königs von Polen ernannt. Im Jahr 1791 heirathete sie in Prag den Bassisten Campi, und war eine Hauptstütze der Guardasonischen Gesellschaft (A. M. Z. II S. 537 f.), bis sie 1801 nach Wien auf das Theater an der Wien ging, von wo sie 1805 zum K. K. Hoftheater überging; sie starb 1822 in München (Wien. Theaterztg. 1841 N. 136).

Mädchen die gewaltige Kraft, welcher selbst Don Giovanni nicht zu widerstehen vermag. Die Musik giebt dem Ausdruck der leidenschaftlichen Erregung einen Charakter von Adel und Hohheit, der Donna Anna entschieden als die überlegene erscheinen läßt, vor welcher Don Giovanni nicht bloß weil er unerkannt bleiben will zurückweicht, sondern weil er sich schon dadurch daß er nicht siegreich ist bezwungen fühlt; ihr Verhältniß ist dadurch entschieden, von keiner Seite tritt später wieder die Andeutung eines näheren persönlichen Interesses hervor[117].
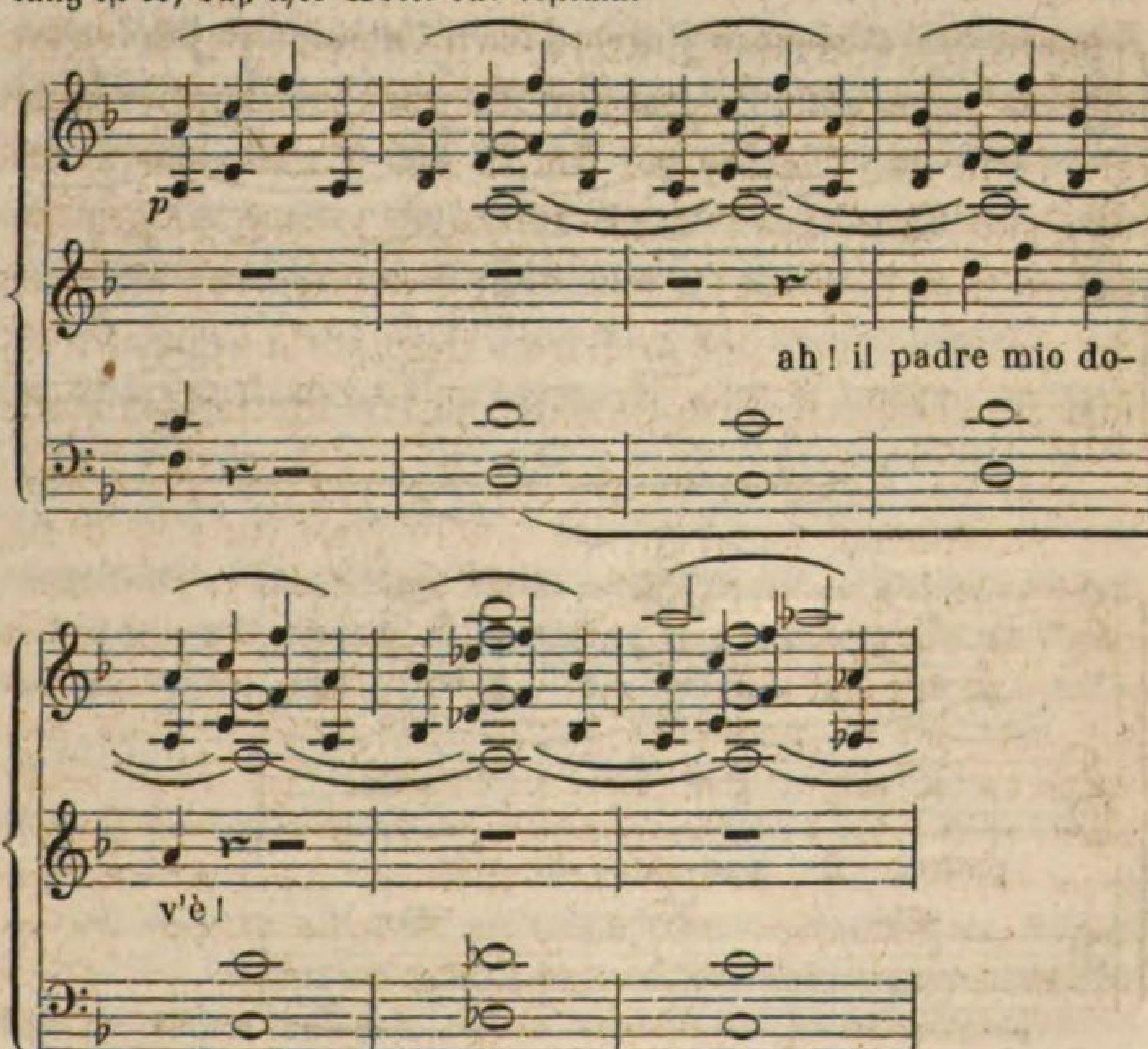
Bei ihrer Rückkehr mit Don Ottavio findet sie ihren Vater als Leiche; dieser Anblick, der sie zuerst aufs heftigste erschreckt, ruft, indem sie sich in ihn versenkt, die rührendsten Klagen hervor, unter denen ihr Bewußtsein schwindet. Als sie unter dem tröstenden Zureden Don Ottavios zu sich kommt, gilt ihr erster halb unbewußter Ausruf dem Vater, verstört glaubt sie den Mörder vor sich zu haben und verlangt von ihm auch ihren Tod[118], erst allmählich erkennt sie den Geliebten, und nachdem die schreckliche Gewißheit daß der Vater ihr entrissen wurde ihr zu klarem Bewußtsein gekommen ist, faßt sie alle Kraft ihres Gemüths zu dem Vorsatz der Rache

117) Der unglückliche Gedanke Hoffmanns daß Donna Anna von Don Giovanni entehrt sei, den Oulibicheff (III p. 91 f.) kurz abweist, ist oft wiederholt, näher ausgeführt von Marx (Berl. Mus. Ztg. I S. 319 ff.). Der Text da Pontes, welcher ihre Neigung zu Don Ottavio ungleich stärker betont als die Uebersetzungen, widerspricht dem bestimmt, und der hochgeschwungene ideale Charakter der Musik nicht minder; denn daß das Bewußtsein der Schande, eines inneren unwürdigen, durch nichts motivirten Zwiespalts, fortgesetzte Lüge und Heuchelei gegen den Bräutigam die „hohe tragische Weihe" geben und nicht vielmehr hohe Sittlichkeit, edler Stolz und kindlicher Schmerz um den schmählich gemordeten Vater, wird sich nicht halten lassen.

118) Dem Anfang des Allegro: Fuggi, crudele! hat Mozart noch beigeschrieben disperatamente.

zusammen. Sie nimmt Ottavio den Schwur ab das schmählich vergossene Blut zu rächen und die unruhige Aufregung in welche beide durch diese düstre Vorstellung versetzt werden steigert sich zu einer unheimlichen Freude, mit welcher sie in derselben schwelgen. Diese ganze Scene (I, 2) ist ein Meisterstück durch ihre psychologische Wahrheit und musikalische Schönheit. Die hochgespannte Stimmung Donna Annas ist in ihren einzelnen, so stark contrastirenden Aeußerungen mit einer Feinheit und Schärfe charakterisirt, die fortschreitende Steigerung beruht auf einem so wohl motivirten Zusammenhange, den namentlich die musikalische Gliederung fühlbar macht[119], daß man sich wie gefangen giebt und
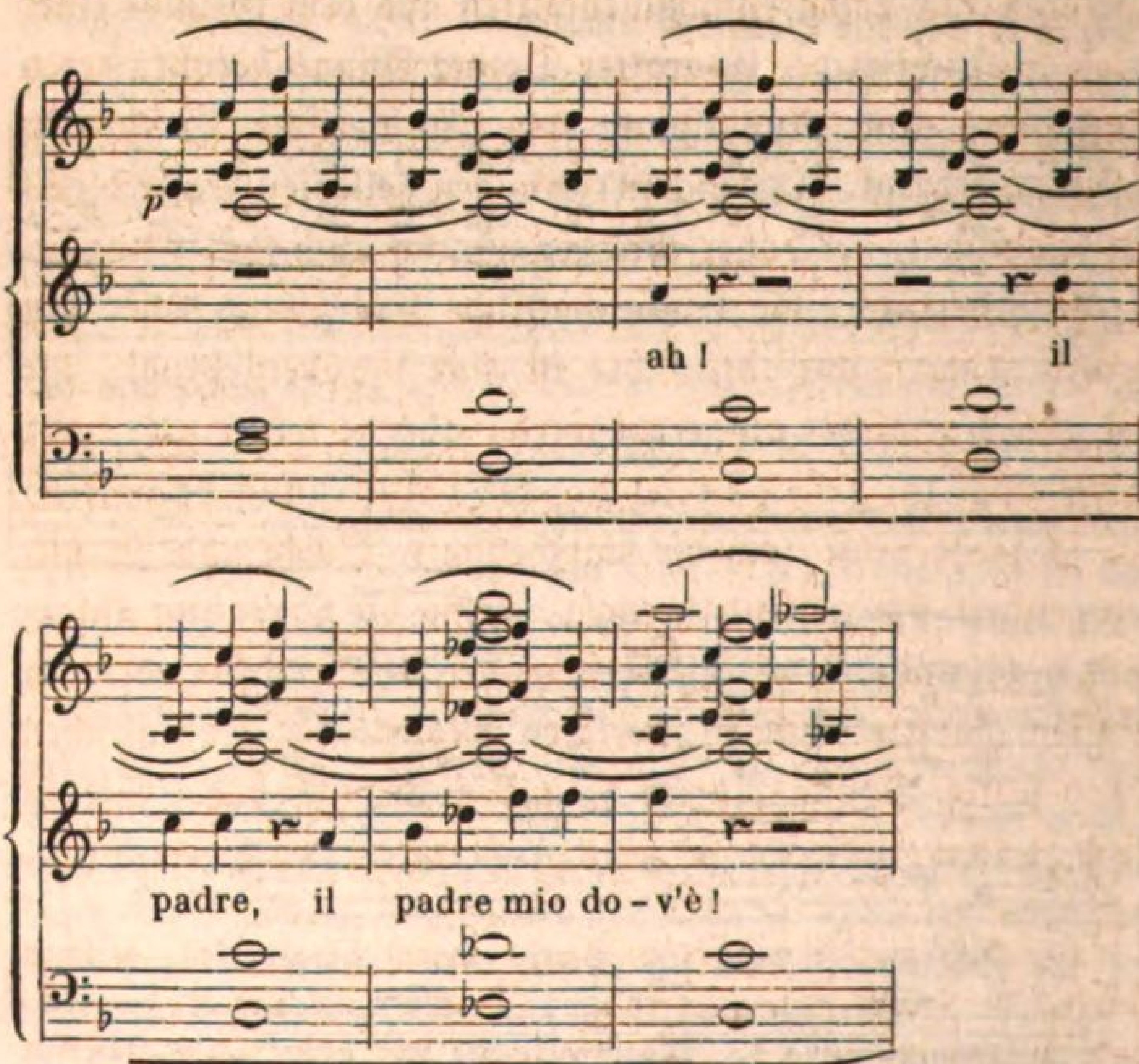
119) Nur ein Beispiel. Donna Anna wiederholt zweimal ihren Ausruf ah! il padre mio dov'è! während das Orchester das Gefühl, das sie dabei empfindet, ausführt. Welche einfache aber ergreifende Steigerung ist es, daß ihre Worte das erstemal



willenlos diesen wie unwillkührlichen Ausbrüchen der Leidenschaft folgt. Auch die tröstenden Worte Don Ottavios, so scharf der cantilenenmäßige Vortrag auch gegen die abgerissenen Ausrufe Donna Annas absticht, erhalten durch die sich windende Begleitungsfigur und die wechselnde Harmonie den Ausdruck innerer Unruhe und Bewegung, von der er sich nicht ganz frei machen kann. So wie aber der Gedanke der Rache gefaßt ist, gehen beide zusammen; das Gefühl, welches sie gleichmäßig beseelt und mit einander verbunden hält, findet unter diesen Umständen seinen höchsten Ausdruck in dem gemeinsamen Vorsatz der Rache. Daher sind auch die

---

ganz einfach und auf dem Duraccord, das zweitemal aber erst in einzelnen abgebrochenen Worten und dann auf dem Mollaccord



wiederholt werden.

beiden Singstimmen eng verbunden, denen das Orchester — das in dieser ganzen Scene einen Hauptfactor in der musikalischen Darstellung bildet und eine wunderbare Schönheit des instrumentalen Colorits entfaltet —[120], mit den schärfsten Accenten bald treibend, bald widerstrebend gegenübertritt; nach der langen Spannung durch einzelne, rasch wechselnde Aeußerungen strömt jetzt die empörte Leidenschaft in einem langen unaufhaltsamen Erguß aus, der die Seele erleichtert.

Donna Anna tritt vor uns in den Momenten der höchsten Anspannung ihrer gesammten geistigen Natur, und diese Leidenschaftlichkeit ist vollkommen gerechtfertigt, weil sie sich in ihrem jungfräulichen Gefühl und in ihrer kindlichen Liebe bis zur Vernichtung bedroht sieht. Dies sind die beiden Factoren auf deren Zusammenwirken aus dem Grunde einer edlen Sittlichkeit der Charakter Donna Annas beruht, deren Auffassung und Ausbildung die künstlerische Gestaltung desselben bedingt. Der Schmerz um den geliebten Vater bleibt ein dauernder, der daher ihre Stimmung auch später unausgesetzt beherrscht, die leidenschaftliche Entrüstung über den frechen Angriff auf ihre Ehre ist eine vorübergehende, die nur zufällig wieder aufgeregt wird, aber je reiner und tiefer das Gefühl ist, dessen Verletzung diese Aufregung hervorrief, um so mehr muß auch die mädchenhafte Scheu und Zurückgezogenheit sich geltend machen, wenn die Erregung aufgehört hat, und in der That ist es der Ausdruck der edelsten, reinsten Jungfräulichkeit, welchen Mozart der musikalischen Darstellung Donna Annas zu geben gewußt hat. Sie ist keine Heldin, obwohl sie eine große Kraft der Seele besitzt,

120) Auch hier sei nur beispielsweise darauf hingewiesen, welchen Eindruck bei den Worten quel sangue, quella piaga u. s. w. die wechselnde Zusammenstellung der Blasinstrumente und dann das Hinzutreten der Saiteninstrumente hervorbringt.

die durch das Außerordentliche auch außerordentlich gesteigert wird, sondern eine echte Mädchennatur. Sie vermag nicht wie Elvira, durch leidenschaftliche Empfindung bestimmt, selbständig allein zu handeln[121], sie schrickt vor der That zurück und dagegen tritt das echt weibliche Bedürfniß, in einem ihr wahrhaft ergebenen Mann Halt und Stütze zu finden, entschieden hervor. Während ihre Beziehung zu Don Giovanni eine äußerliche ist, so verhängnißvoll sie auch die Ereignisse bestimmt, ist ihr Verhältniß zu ihrem Verlobten für ihren Charakter maaßgebend. Dasselbe wird aber dadurch entschieden daß sie in dem Augenblick, wo alles auf sie einstürmt, mit vollem Vertrauen die Rache für den Frevel, der sie mit Vernichtung bedroht, ihm übergiebt[122].

Don Ottavio[123] ist einem ungünstigen Vorurtheil verfallen, das kaum völlig zu überwinden sein wird, wenn auch die üblich gewordene Uebertreibung leicht zu beseitigen

---

121) Man darf nur das hohe Pathos mit welchem Donna Anna Ottavio auffordert Rache zu schwören mit dem so ganz verschiedenen Ausdruck der Leidenschaft vergleichen, mit welchem Elvira unmittelbar darauf Rache zu nehmen droht, um den ganzen Unterschied dieser beiden weiblichen Naturen zu empfinden.

122) Wer es Donna Anna zutraut daß sie im Moment der leidenschaftlichsten Aufregung mit rührender Zärtlichkeit zu Don Ottavio sagt: tu sei, perdon, mio bene, und ihm den Schwur der Rache abnimmt, während sie ihn im Stillen verachtet und Don Giovanni liebt, der sie entehrt hat, der muß ihr eine überlegte Heuchelei beilegen, die an sich schon alle tragische Würde aufhebt und auf ein gesundes Gefühl um so widriger wirken muß, je länger sie geübt wird.

123) Von Baglione, welcher in Prag Don Ottavio sang, ist mir nur bekannt, daß er 1796 nach Wien ging (A. M. Z. XXIV S. 301), wo man ihn als bedeutenden Sänger schätzte, und nach da Pontes Versicherung (mem. III, 1 p. 80 zw. Ausg.) personaggio di sommo gusto e saper musicale war, che aveva fatti i più celebri cantanti in Italia.

ist[124]. So hoch man im Leben die Charaktere zu schätzen weiß, welche bei schweren Ereignissen sich Ruhe des Gemüths und Klarheit der Einsicht bewahren und die ihnen Angehörigen mit treuer Anhänglichkeit und zartem Sinn zu stützen und zu leiten nicht ermüden, so wenig poetisch pflegt man sie zu finden. Don Ottavio zeigt sich als ein solcher Mann; in dem verwirrenden Strudel der Leidenschaften, der ihn von allen Seiten umbraust, behält er die Ruhe und Besonnenheit, seine Liebe zu seiner Verlobten legt ihm nach dem Tode ihres Vaters vor allem die Pflicht auf sie zu trösten und zu stützen. Hier zeigt er sich gefühlvoll ohne alle Weichlichkeit und der musikalische Ausdruck des Tröstens ist so männlich als edel gehalten[125], es spricht sich darin jene Intensivität einer tiefen aber gehaltenen Empfindung aus, welche Mozart dem Tenor zu verleihen wußte (III S. 100). Höher steigert sich die Kraft derselben natürlich bei der Aufforderung zur Rache und hier bleibt er hinter Donna Anna nicht zurück. Ohne sich von ihrer Leidenschaftlichkeit blind hinreißen zu lassen, kommt er ihrem Verlangen den Verbrecher zu strafen entgegen und bietet zur Ausführung des Vorhabens mit Entschlossenheit die Hand. Als beide zuerst wieder auftreten, ermahnt er Donna Anna sich nicht mehr

124) Oulibicheff (III p. 113 ff.) und eingehender ein verständiger Aufsatz in den fliegenden Blättern für Musik (I S. 221 ff.) haben Don Ottavio richtiger gewürdigt, als gewöhnlich geschieht.

125) Im italiänischen Text ist manches, was im Deutschen unerträglich sein würde, z. B. wenn Don Ottavio als Donna Anna ohnmächtig wird, ausruft: cercatemi qualche odor, qualche spirto! — dessen Realismus sich hier nicht mit Gretchens „Nachbarin, euer Fläschchen!" vergleichen läßt; oder in entgegengesetzter Weise wenn er schwört: lo giuro agli occhi tuoi. Beides macht im Italiänischen einen wesentlich anderen Eindruck.

der Trauer zu ergeben, sondern an die Rache zu denken[126]; die unerwartete Erscheinung Elviras und das auffallende Benehmen Don Giovannis machen auch ihn stutzig; aber ebenso wie Donna Anna bewahrt er im Quartett (I, 8) die vornehme und edle Haltung, die zwar von theilnahmloser Kälte weit entfernt ist, aber dem Fremden gegenüber sich zurückhält, um so mehr als sie durch die schmerzliche Empfindung des eigenen Schicksals schwer bedrückt sind. Sie sind hierin beide ganz eins und daß sie im musikalischen Ausdruck so nahe zusammenhalten ist auch dramatisch vollkommen motivirt; wie die Ueberlegenheit ihrer höheren Persönlichkeit auch auf die beiden anderen einwirkt und den Ton des Ganzen bestimmt, darauf ist schon hingewiesen worden.

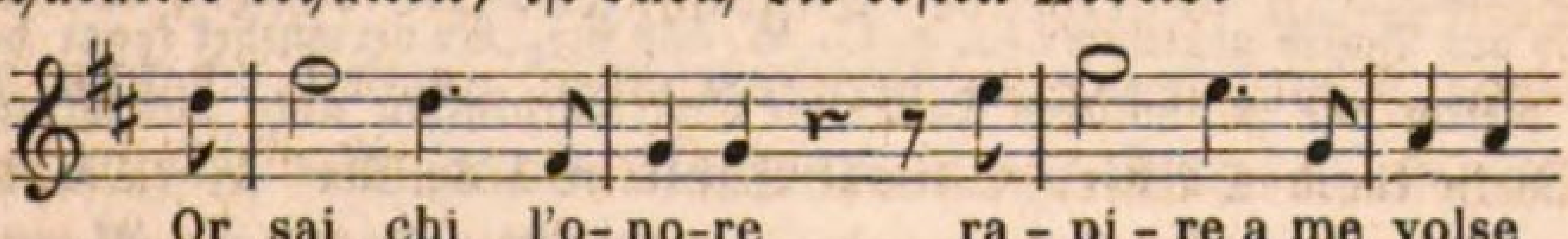
Don Giovannis Auftreten, sein Ton und Blick, giebt Donna Anna die Gewißheit daß er der Mörder ihres Vaters ist, wie ein Blitz durchzuckt sie die Erinnerung an das entsetzliche Ereigniß, das schreckliche Bild steht wieder vor ihrer Seele — in schneidenden Dissonanzen, die durch widerstrebende Rhythmen noch hervorgehoben werden, drückt das Orchester den Aufruhr der Gefühle aus welche sie bestürmen, deren Qual sie zu erliegen droht[127]. Mit Mühe gewinnt sie die Fassung, dem Geliebten die ganze traurige Begebenheit zu berichten, die in den schrecklichsten Momenten fast krampfhafte Regungen des Schmerzes hervorruft. Und nun, da er alles weiß, fordert sie ihn von Neuem zur Rache auf, in

126) Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti, di vendetta si parli! sagt er beim Auftreten. Manche Züge der Art sind im deutschen Dialog verwischt.

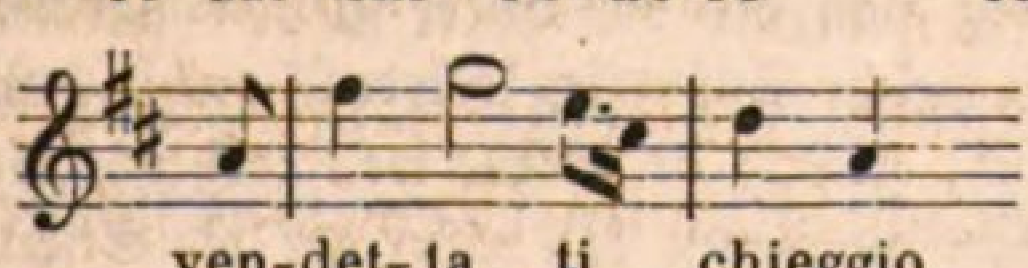
127) Der Eindruck der Klangfarben, wenn nach dem vollen und weichen Ton des vorhergehenden Quartetts, die grellste Schärfe des Klanges in Saiten- und Blasinstrumenten eintritt — unter denen die nach der Ouverture nicht wieder gehörten Trompeten (ohne Pauken) von einschneidender Wirkung sind — ist ganz außerordentlich.

einer Aria (I, 10), welche durch die feinste Charakteristik das Bild der Individualität Donna Annas vollständig entwickelt.

Der Ausdruck derselben ist gegen das vorangehende Recitativ, wie gegen das erste Recitativ und das Racheduett in jeder Beziehung bedeutend gemäßigt. Dort sahen wir sie unter dem unmittelbaren Eindruck des furchtbaren Ereignisses, fieberhaft erregt durch das einzige Gefühl der Rache; jetzt eben ist die Erinnerung an das Unheil in ihr wach geworden, es treibt sie derselben Worte zu leihen. Allein durch dieses Aussprechen ist eine gewisse Erleichterung bewirkt; die erneuerte Aufforderung zur Rache ist nicht mehr der unwillkührliche Ausbruch der Leidenschaft, sie ist der Ausdruck der Ueberzeugung, des festgewurzelten Gefühls und spricht sich deshalb gefaßter und klarer, wenn auch nicht minder kräftig und bestimmt aus. Diese Sicherheit und Entschlossenheit, welche durch den Ausdruck des Stolzes und der Hohheit ihren eigenthümlichen Charakter erhalten, ist durch die ersten Motive[128]



und



mit unnachahmlicher Kraft und Schärfe ausgedrückt, während die murmelnden Sextolen der Geigen und Bratschen, die nachdrängende Figur der Bässe welche beim zweiten Motiv zur Imitation wird, die leise mahnenden Zwischenreden der Blasinstrumente die treibende Unruhe darstellen, aus welcher jener Entschluß sich emporringt. Allein indem die Größe und

128) Die Aenderung, welche Mozart hier vorgenommen hat, ist schon erwähnt worden (III S. 447).

Gefahr dieser Aufgabe ihr unmittelbar vor die Seele tritt, erwacht auch die mädchenhafte Scheu und Weichheit in ihr; es ist nicht allein die rührende Klage, mit welcher sie dem Geliebten das Bild des hingemordeten Greises zurückruft, sondern auch Furcht und Zagen, welche in den zitternden Geigenfiguren und den dumpfen Tönen des Fagotts und der Bratsche sich vernehmen lassen. Aber ihr Stolz rafft sie wieder empor, sie wiederholt ihre Aufforderung zur Rache, die sich zum Schluß mit gesteigerter Anstrengung geflügelt emporschwingt; und im Nachspiel des Orchesters sinkt diese Kraft wie vor übermäßiger Anspannung wieder in sich zusammen [129].

129) Marx, dem diese Arie als ein schmerzliches Beispiel gilt, wie das Orchester aus einfacher Versäumniß nicht zu der Fülle seines Wesens, wie der Moment sie forderte, gekommen sei (Kompositionslehre IV S. 448), findet die Singstimme, den melodisch-harmonischen Inhalt, kurz den ganzen geistigen Gang der Arie, großartig, mächtig, zuletzt bis zum Heroischen sich aufschwingend, die Instrumentation aber theilweis zerstreut und dadurch geschwächt, ja kleinlich der großartigen Führung der Singstimme und des Basses gegenüber (a. a. O. S. 529 ff.). Er vermuthet sogar daß in diesem wie in ähnlichen Fällen die Instrumentation nicht von Mozart sondern einem Schüler, vielleicht Süßmaier ausgeführt sei (a. a. O. S. 448). Diese Vermuthung wird hier durch die eigenhändige Partitur widerlegt, und die Beihülfe welche Süßmaier leistete ist auf so bestimmte Fälle beschränkt, daß es nicht erlaubt ist daraus weitergehende Schlüsse abzuleiten. Eher könnte man annehmen daß dabei auf die Stimme der Saporiti Rücksicht genommen wäre, die sich als ein hoher, klarer, aber wahrscheinlich nicht sehr starker Sopran erkennen läßt; wenigstens hat Mozart durchgängig große Sorgfalt angewendet, die Partie der Donna Anna nicht durch die Instrumente zu decken. Indessen würde sich eine solche Rücksicht immer darauf beschränken, daß die Individualität der Sängerin dem Componisten überhaupt ein Moment darbietet für das geistige Bild, welches er sich von der dramatischen Gestalt bildet, und nicht zu einzelnen Concessionen gegen das wahre Interesse der musikalischen Charakteristik führen. In diesem Fall aber erscheint die Instrumentation sehr wohl darauf berechnet, den Charakter des Heroischen nicht vorwiegen
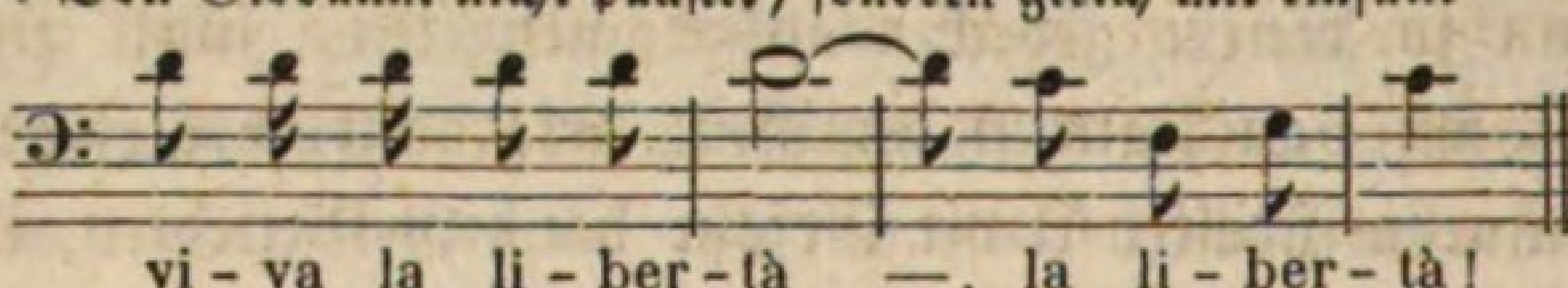
Versteht der Darsteller Don Ottavios es durch das angemessene stumme Spiel die innere Theilnahme an den Tag zu legen, welche dieses rückhaltlose Vertrauen hervorruft und rechtfertigt, so tritt durch diese Scene das innige Verhältniß, in welchem beide zu einander stehen, ins hellste Licht; von dem hohen Sinn, welchen Donna Anna offenbart, fällt ein Abglanz auf den Mann ihrer Wahl und die jungfräuliche Zaghaftigkeit, welche sie nicht verhehlen kann, giebt dem Vertrauen, das sie in ihn setzt, den bräutlichen Charakter. Im Bewußtsein dieser auf sittlicher Treue beruhenden Neigung treten sie Don Giovanni entgegen, wie sich dies im Maskenterzett so rein und edel ausspricht. Uebrigens tritt ganz naturgemäß bei Donna Anna im Verlauf der Handlung die mädchenhafte Schüchternheit und die Furcht vor der gegenwärtigen Gefahr immer mehr hervor. Von Elvira über Don Giovannis Treulosigkeit gegen sie selbst und seinen Versuch Zerlina zu verführen unterrichtet, beschließen beide mit ihr gemeinsam Don Giovanni zu beobachten; allein als sie nun zu diesem Zweck maskirt auftreten, fühlt Donna Anna sich von Bangen ergriffen, ungeachtet des Zuredens der anderen fürchtet sie die Gefahr die dem Geliebten, ihnen allen droht: temo pel caro sposo singt sie mit dem ihr eigenen schmelzenden Ton rührender Klage — nur mit Mühe nimmt sie sich zusammen. Als sie darauf in den Saal treten, wo sich eben noch alles in geräuschvoller Lustigkeit tummelte, verbreitet ihre würdevolle Erscheinung einen feierlichen Glanz über die Versammlung: Leporello und Don Giovanni begrüßen sie rücksichtsvoll, sie antworten mit einem gewissen Ceremoniell und vereinigen sich mit ihnen in dem Rufe:

---

zu lassen, sondern das nicht minder wesentliche Element jungfräulicher Zaghaftigkeit auszudrücken.

Viva la libertà![130], der in ihrem Munde einen ganz anderen Ausdruck von Festlichkeit bekommt, als die ausgelassene Lust vorher — man fühlt daß vornehme Gäste sich unter die frohe Menge begeben[131]. Als der Tanz von Neuem beginnt, da ist es wieder Donna Anna, deren Gefühl durch diese Umgebung und durch das was sie hört und sieht so verletzt wird, daß sie kaum an sich halten kann und nur durch Ottavios und Elviras Zureden bewogen wird sich nicht zu verrathen. Der Angstschrei Zerlinas bringt alle in gleiche Aufregung und von da an stehen sie zusammen gegen Don Giovanni, allein natürlich ist es Don Ottavio, der vor ihn hintritt und ihm mit Würde und Festigkeit sein Verbrechen vorhält, indem er mit gespannter Pistole einem Angriff Don Giovannis begegnet[132] und sich als den entschlossenen Vertheidiger der Frauen ihm gegenüberstellt. Auf eine Rauferei mit Don Giovanni ist es dabei nicht abgesehen; Zerlina ist

130) Um einen kleinen Irrthum zu berichtigen bemerke ich daß S. 135 Takt 1 Don Giovanni nicht pausirt, sondern gleich mit einfällt



131) Auch dies gehört der realistischen Charakteristik an, welche die Sitte der Zeit in einzelnen Zügen in die Darstellung hinübertrug. Schon deshalb würde die Theilnahme des Chors, welche in der Partitur auch nicht vorgeschrieben ist, hier unangemessen sein. Als Don Giovanni zu Anfang des Finales mit den jungen Burschen kommt und der buona gente cordial zuredet, stimmen diese ein, aber wie ganz anders ist dort der Ton! An beiden Stellen ist das volle Orchester durch Trompeten und Pauken verstärkt, aber durch die verschiedene Art der Anwendung wird hier der Eindruck feierlicher Würde, dort rauschender Lustigkeit erreicht. Es ist nur in der Ordnung daß sich die Landleute nachher vor der vornehmen Welt in bescheidener Entfernung halten.

132) Pistola in mano ist in der Originalpartitur den Worten Don Ottavios Noi sperate! S. 149 beigeschrieben.

aus seiner Gewalt befreiet, er selbst als frevelnder Wüstling entlarvt, er findet sich umgeben von ehemals Befreundeten, die jetzt ebenso entschlossen sind ihn der Strafe zu überliefern, aber weder einen Mord an ihm zu begehen noch eine Schlägerei anzufangen. Masetto, der solche Gelüste später zu befriedigen sucht, wird hier durch die Gegenwart der Vornehmen, welche seine Sache führen, zurückgehalten. Es geht lebhaft und leidenschaftlich aber würdig und anständig her, und als Don Giovanni sich von seiner ersten Betäubung erholt hat, fällt es ihm nicht schwer sich solchen Gegnern durch einen bewaffneten Rückzug zu entziehen; es würde namentlich Don Ottavio, der auch jetzt noch keinen Beweis hat daß Don Giovanni der Mörder des Comthurs ist, wenig anstehen denselben mit gewaffneter Hand anzugreifen[133].

Bis hieher hat sich Don Ottavio als ein Mann gezeigt der Donna Annas Neigung und Vertrauen verdient, gefühlvoll und ergeben, umsichtig und entschlossen, auch bewahrt er überall die edle und feine Haltung, welche ihn Don Giovanni gegenüber auszeichnet. Nun aber erwartet man daß er auch als Mann thatkräftig handeln werde, und daß ihm im zweiten Aufzug hiezu keine Gelegenheit geboten wird ist ein wesentlicher Mangel. Es wurde schon bemerk-
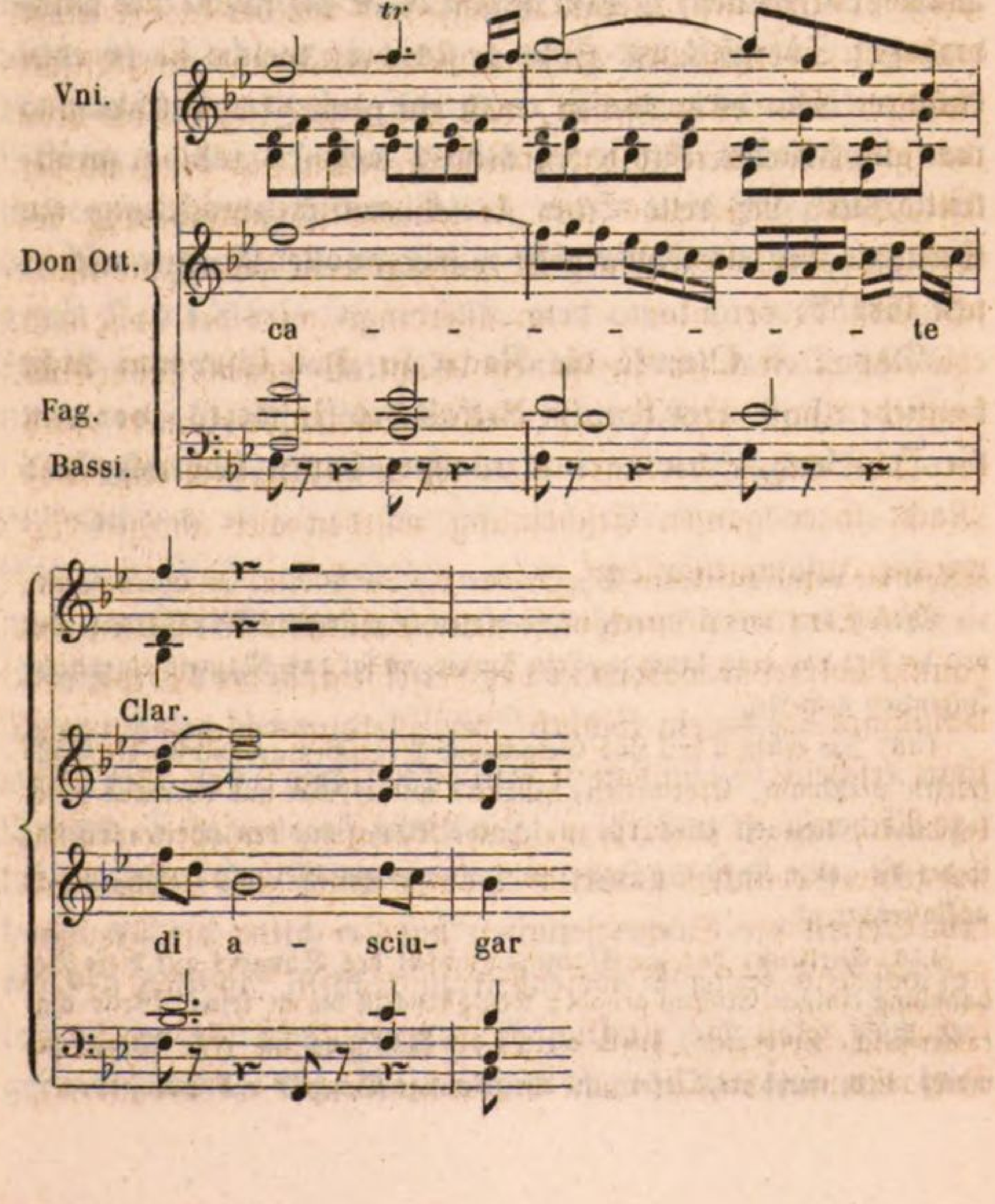
133) Ein Chor ist auch in den letzten Sätzen des ersten Finales nicht vorgeschrieben und der Anlage der Situation nach nicht denkbar. Was dadurch an materieller Klangstärke gewonnen wird geht an der richtigen dramatischen Wirkung verloren; denn durch diese tobende und schreiende Masse entsteht der widerwärtige und lächerliche Eindruck einer langen und erfolglosen Rauferei mit dem einzelnen Don Giovanni. Die buona gente hütet sich wohl an dem Streit der Herren sich zu betheiligen; wie die Sache ernsthaft wird, verlassen Tänzer und Musikanten eiligst den Saal und lassen die wirklich Betheiligten ihren Handel unter sich ausmachen. Nur so ist eine würdige Darstellung und die richtige musikalische Wirkung zu erreichen.

lich, daß die Handlung des zweiten Akts viel lockerer und loser geführt ist als die des ersten, und ganz besonders Donna Anna und Don Ottavio sind dadurch geopfert; während Elvira sowie Zerlina und Masetto in den neu angesponnenen Faden nicht ungeschickt verwebt sind, treten jene ganz aus der Handlung heraus. Schon im Sextett (II, 6) ist ihr Auftreten weder nothwendig bedingt noch greifen sie eigenthümlich in die Handlung ein; das frühere Motiv, daß Don Ottavio durch tröstenden Zuspruch Donna Annas Trauern zu mildern strebt, wiederholt sich ohne eine bestimmt ausgesprochne neue Veranlassung, und nur der hier zu einer wahrhaft überirdischen Hohheit sich verklärende musikalische Ausdruck läßt es vergessen, daß ein neuer Zug für die dramatische Charakteristik darin nicht gegeben ist. Auch an der Entlarvung Leporellos sind sie keineswegs nothwendig betheiligt, ihre Gegenwart ist vorzugsweise durch musikalische Gründe veranlaßt, denn allerdings wird der hohe und edle Ton, welcher in seinem Contrast gegen Leporellos komische Angst den Charakter des Ensembles bezeichnet, durch ihre Theilnahme bedingt: ohne die unwillkührlich erhebende Macht ihrer ganzen Erscheinung würden alle übrigen sich weniger zusammenfassen.

Da Ottavio durch diese neue Schändlichkeit Don Giovannis überzeugt worden ist daß derselbe auch der Mörder des Comthurs sei — ein Schluß, der allerdings nicht ganz motivirt erscheint — zaudert er nun nicht länger von ihm blutige Rechenschaft zu fordern. Im Begriff fortzugehen wenden sich seine Gedanken natürlich Donna Anna zu, welche nach dem Sextett die Scene verlassen hat; er bittet die Freunde sie während seiner Abwesenheit zu trösten, in kurzer Zeit werde er selbst die glücklich vollzogene Rache ihr berichten. Diese Empfindung ist wahr und richtig und die Arie (II, 8),

in welcher sie ausgesprochen wird, ist für die musikalische Charakteristik durchaus geeignet. Seine Aufforderung die Geliebte zu trösten hat in einer der schönsten Cantilenen, welche für eine Tenorstimme geschrieben sind, den treffendsten Ausdruck gefunden; Innigkeit und Herzlichkeit sind mit einer so edlen Haltung gepaart, daß sich die fein empfindende Natur Don Ottavios aufs glücklichste darin ausspricht[134];

134) Das Tempo ist von Mozart als Andante grazioso bezeichnet. — Rubini, der diese Arie mit wunderbarem Schmelz und Feuer sang, pflegte in der Stelle (S. 229 Takt 4 ff.)



allein der zweite Theil hält sich nicht ganz auf gleicher Höhe. Mit richtigem Gefühl hat Mozart darauf verzichtet den Ausdruck der Kampfeslust in einem eignen Satz selbständig auszuführen und dadurch dem Ganzen einen heroischen Charakter aufzuprägen, was zu einer falschen Betonung geführt haben würde; die Hinweisung auf den Kampf als einen bevorstehenden machte eine Mäßigung des Ausdrucks nothwendig. Es ist nun vorzugsweise die charakteristische Bewegung des Orchesters, welche dieses Moment wiedergiebt, und rein musikalisch betrachtet ist die Wirkung dieses zweiten Theils vortrefflich[135], aber indem die Singstimme der wunderbaren Süßigkeit und Fülle gegenüber, welche sie so eben entfaltet hat, hier, wo sie einen entsprechenden Aufschwung zur glänzendsten Kraftentwickelung nehmen sollte, zurücktritt, fällt auf diese Seite der Charakterentwickelung ein Schatten, der das Ganze nicht in seiner vollen Energie erscheinen läßt[136].

Daß Don Ottavio die Rache an Don Giovanni nicht vollziehen kann thut ihm im Urtheil des Zuhörers, vor dem die Handlung ihren Verlauf nimmt, keinen Abbruch, und

---

anstatt der vorgeschriebenen Singstimme die der Violine zu übernehmen; die Ausführung möchte wenigen so wie ihm gelingen, die Wirkung war von der Art daß man kaum zweifeln konnte, es sei das Mozarts eigentliche Intention gewesen.

135) Im ersten Theil sind Geigen und Bratschen gedämpft, die Bässe spielen pizzicato, Clarinetten, Fagotts und Hörner sind durchaus weich behandelt; dagegen sticht die rauschende Bewegung des zweiten Theils, in der die ganze Kraft des Instrumentalklangs zur Geltung kommt, um so auffallender ab.

136) Vielleicht hat die Eigenthümlichkeit des Sängers auf diese Behandlung einigen Einfluß gehabt; wenigstens ist die in keiner Weise charakteristische Coloratur, durch welche der Rückgang ins erste Thema gemacht wird, wohl ein Opfer „an die geläufige Gurgel" des Sängers.

wenn er nach der ursprünglichen Anlage zum Schluß, nachdem eine höhere Hand den Verbrecher zur Strafe gezogen hat, Donna Anna auffordert ihm ihre Hand zu reichen, so ist das nicht die unzeitgemäße Aeußerung eines zärtlichen Liebhabers, sondern der natürliche Ausdruck männlicher Treue, da er allein berufen ist ihr Schutz und Halt zu gewähren. Daß Donna Anna die Gewährung hinausschiebt mit Beziehung auf das Trauerjahr ist wieder einer jener realistischen Züge, in welchen die Sitte und Denkweise jener Zeit unmittelbar zur dramatischen Motivirung verwendet erscheint, wie sie uns mehrfach in der Oper begegnen und kann uns nicht eben für poetisch gelten; allein sicher streitet es gegen die überall deutlich ausgesprochne Intention des Textes das Liebesverhältniß Donna Annas zu Don Ottavio als ein wahres und inniges darzustellen, wenn man hierin entweder den Vorwand finden wollte, hinter welchem die Abneigung gegen Don Ottavio sich versteckt, oder einen Hinweis darauf, daß Donna Anna fortan jeder irdischen Liebe entsagen müsse, und nur im Kloster oder im Tode Ruhe finden könne.

Unrecht aber ist Don Ottavio dadurch geschehen daß er, nachdem er seinen Vorsatz ausgesprochen hat an Don Giovanni Rache zu nehmen, ohne daß man erfährt, ob er auch nur einen Versuch dazu gemacht hat und warum er mißlungen sei, unmittelbar nach der Kirchhofsscene auftritt, und Donna Anna bitten muß ihre Vereinigung nicht länger aufzuschieben, was hier nicht allein unmotivirt ist sondern auf ihn den Schein eines sehnsüchtigen Liebhabers ohne Thatkraft wirft. Es ist schon bemerkt worden daß diese Scene höchst wahrscheinlich erst später eingeschoben ist, vielleicht um auf den Kirchhof nicht unmittelbar das Abendessen folgen zu lassen, hauptsächlich um der Sängerin noch eine Arie zu geben: dem ist die Charakteristik Don Ottavios und der

natürliche Gang der Handlung geopfert. Dagegen ist diese Arie (II, 10) nicht allein eine dankbare Aufgabe für die Sängerin, sondern ein wesentliches Element in der musikalisch-dramatischen Charakteristik der Donna Anna und vollendet erst das Bild derselben. Bis dahin sind es die Gefühle der Trauer und der Rache, welche sie vorzugsweise beseelen; ihre Neigung für Don Ottavio ist mehr indirect bezeugt, indem sie in ihm ihre Stütze sucht und mit vollem Vertrauen ihm ihre heiligsten Interessen übergiebt. Hier aber spricht sie unverholen ihre Liebe aus[137], und wenn sie auch seinem Andringen jetzt noch glaubt ausweichen zu müssen, so dient die jungfräuliche Zurückhaltung wie der Ausdruck ihrer Trauer hier nur dazu der Aeußerung ihrer Neigung jenen ganz eigenen rührenden Charakter zu geben, welcher die Individualität Donna Annas bezeichnet.
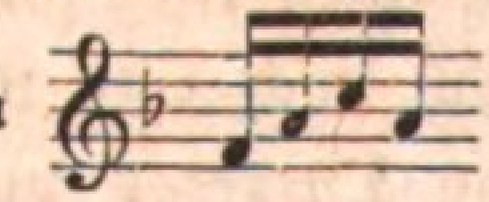
Die Arie ist ihrer Form — sie wird durch ein obligates Recitativ eingeleitet und zerfällt in zwei selbständige Sätze von verschiedenem Tempo[138] — und Behandlung nach,

---

137) Die wunderbar ergreifend ausgedrückten Worte des Recitativs: abbastanza per te mi parla amore und der Arie selbst

Non mi dir, bel idol mio,
Che son io crudel con te.
Tu ben sai,
Quant' io t'amai,
Tu conosci la mia fè

sind so einfach und herzlich, daß man sich wundern muß, wie sie haben mißverstanden werden können.

138) Das Tempo des ersten ist von Mozart als Larghetto, des zweiten Allegretto moderato angegeben; das ganze Stück ist Rondò überschrieben. Anstatt der Oboen hat Mozart Clarinetti in C vorgeschrieben. Die ersten Noten der zweiten Violine und Bratsche im Larghetto sind zu schreiben  .

namentlich durch die fast solomäßige Anwendung der Blasinstrumente und die Bravurpassagen der Singstimme, der herkömmlichen italiänischen Arie näher gestellt als irgend eine andere der ursprünglich für Don Giovanni geschriebenen Arien, aber diese Form ist ungeachtet ihrer sauberen Ausführung unbedingt im Dienste der musikalischen Charakteristik. Die feine und nicht bloß edle, sondern auch vornehme Natur der Donna Anna bedingt in einem solchen Moment eine Haltung, welcher die bestimmt ausgeprägte und geschlossene musikalische Form schon an sich sehr wohl entspricht. Der Grundton einer herzlich innigen Empfindung ist mit der mädchenhaftesten Zartheit ausgesprochen und zugleich von einem leisen Hauch von Schmerz und Schwermuth durchzogen, wie sie in den tragischen Masken der Alten bei den verschiedensten Individualitäten als der gemeinsame Charakterzug hervortreten, welcher der ganzen Erscheinung der Donna Anna die unverlöschliche Weihe eines großen edlen Schmerzes verleiht. Nicht minder bewundernswerth ist die ruhige, fast heitere Klarheit, welche über dieser tief bewegten Seelenstimmung ausgegossen ist, durch welche die musikalische Gestalt der Donna Anna jenen idealen Gebilden der alten Kunst so nahe gerückt wird, welche uns in eine andere, höhere Welt erheben, während sie fest und sicher in der Welt begründet sind, der wir angehören[139].

Wir haben eine Reihe von Charakteren vor uns vorübergehen lassen, von denen jeder in scharfen Umrissen fest umgränzt und bis in die feinsten Detailzüge, so daß die zartesten

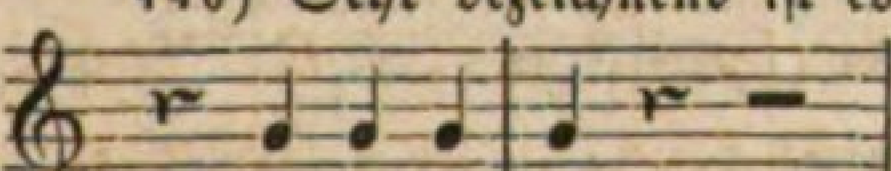
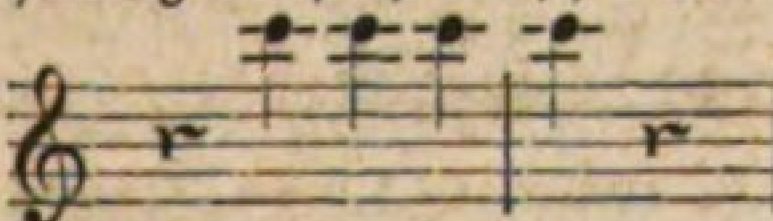
139) Wer diese Arie von einer wahrhaften Künstlerin gehört hat, wird sich überzeugt haben daß auch der zweite oft verkannte Satz derselben ein nothwendiges Element der Charakteristik ist und daß auch die, freilich leicht zu mißhandelnden, Coloraturen den innigsten Gefühlsausdruck nicht bloß zulassen sondern verlangen.

Nuancen in leisen Uebergängen zu einem lebendigen Ganzen verschmolzen erscheinen, mit treffender Wahrheit ausgeführt dasteht. Wollte man einen vergleichenden Blick auf Figaro werfen, so ließe sich bei oberflächlicher Betrachtung eine große Aehnlichkeit mancher Gestalten vermuthen; ein näheres Eingehen ergiebt die vollständige Verschiedenheit. Keine Figur gleicht auch nur entfernt der anderen, jede hat ihr Wesen, ihre Natur, ihr Leben für sich, jede ist eine vollkommen ausgebildete Individualität und bewährt dieselbe in der allgemeinen Anlage wie in den einzelnen Zügen. Wie bewundernswerth aber auch dieser Reichthum und die Wahrheit der musikalischen Charakteristik einzelner Gestalten erscheint, um nichts geringer ist auch hier die Kunst anzuschlagen, da wo die dramatische Handlung mehrere Charaktere zusammenführt und in Conflict treten läßt, die verschiedenen Elemente so gegeneinander abzustimmen daß ohne die volle Energie im Ausdruck der Situation, die lebendige Wahrheit in der Charakteristik der Individualitäten irgend zu schwächen ein Gesammtton hervorgebracht wird, von welchem getragen alles zu einer harmonischen Totalität zusammenklingt.
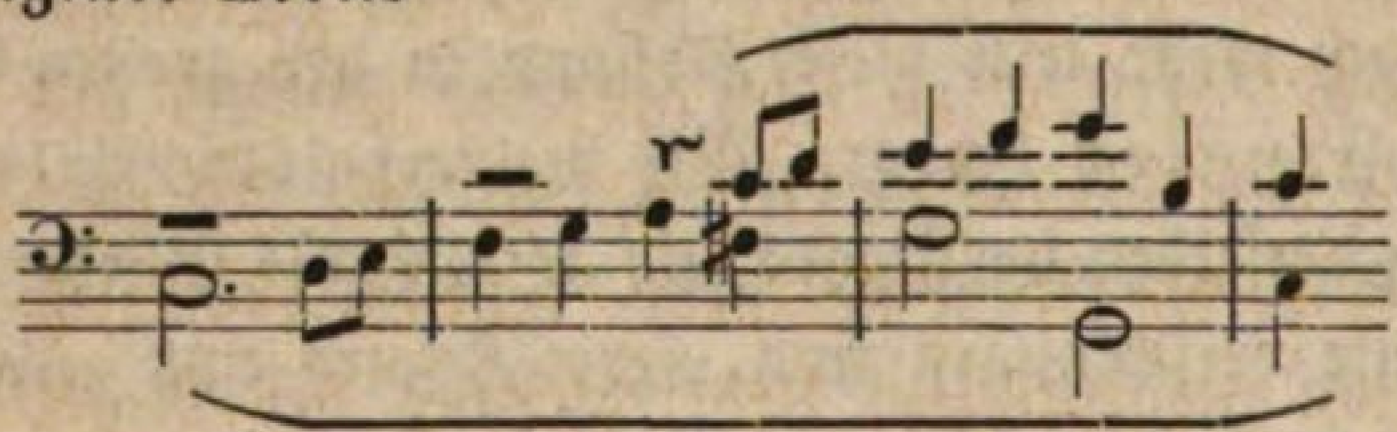
Was die dramatische Kraft und Lebendigkeit der Situationen anlangt, wie sie hauptsächlich in den Ensemblesätzen hervortritt, so ist offenbar Figaro durch die meisterhafte Führung und Verschlingung der Handlung vor Don Giovanni im Vortheil. Die Introduction des ersten Aufzugs ist dramatisch und musikalisch gleich vortrefflich angelegt, im Quartett (I, 8) und Terzett (II, 2) ist Situation und Stimmung, obwohl im Wesentlichen einfach, doch gut gewählt und festgehalten, auch ist der Einfall Don Giovanni und Leporello bei der ersten Arie der Elvira (I, 3) zu betheiligen von guter Wirkung. Dagegen ist das Sextett (II, 6) nur sehr locker zusammengefügt und kann weder mit dem Sextett

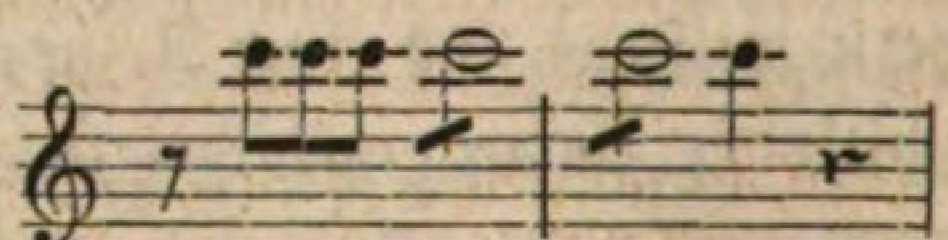
noch mit dem Terzett im Figaro hinsichtlich der dramatischen Bewegung den Vergleich aushalten; um Leporello gruppiren sich zwar die übrigen Personen ganz passend, aber ihr Zusammentreffen ist nicht aus der Situation heraus motivirt und die Steigerung der Handlung ist eine rein äußerliche. Noch mehr tritt dieser Abstand in den großen Ensembles der Finales hervor. Wie meisterhaft die Anlage und Führung derselben im Figaro sei, so daß alle Glieder wie zu einer Kette verschlungen sind, jeder Knoten nur gelöst wird um einen neuen zu schürzen und die Steigerung durch die stets wachsende dramatische Spannung hervorgerufen wird haben wir gesehen. Wenn gleich die Finales im Don Giovanni den damals gewöhnlichen Finales, die selbst in besseren Opern meistens aus einer Reihe locker zusammenhängender, wechselnder Scenen gebildet werden, die nur zufällig gesungen und nicht gesprochen werden, weit voranstehen, so darf man doch eine so künstlich combinirte, in strengster Consequenz sich entwickelnde Handlung wie im Figaro nicht erwarten. Es sind durch die Folge der Handlung zusammenhängende Situationen, die ihre wesentliche Bedeutung für sich haben, die aber mit sehr geschickter Berechnung der Wirkung, namentlich durch scharfe Contraste, angeordnet sind, sämmtlich einen vortrefflichen musikalischen Kern enthalten und in ihrem Verlauf ein lebendiges und glänzendes Bild entrollen.

Das erste Finale beginnt äußerst lebhaft mit dem Zank zwischen Masetto[140], dessen Eifersucht neu erwacht, und

140) Sehr bezeichnend ist es, wie die pochenden Töne  von den Trompeten in Masettos Rede hineingeworfen, nachher Zerlina gegenüber von den Flöten  aufgenommen werden und sich zu den un-
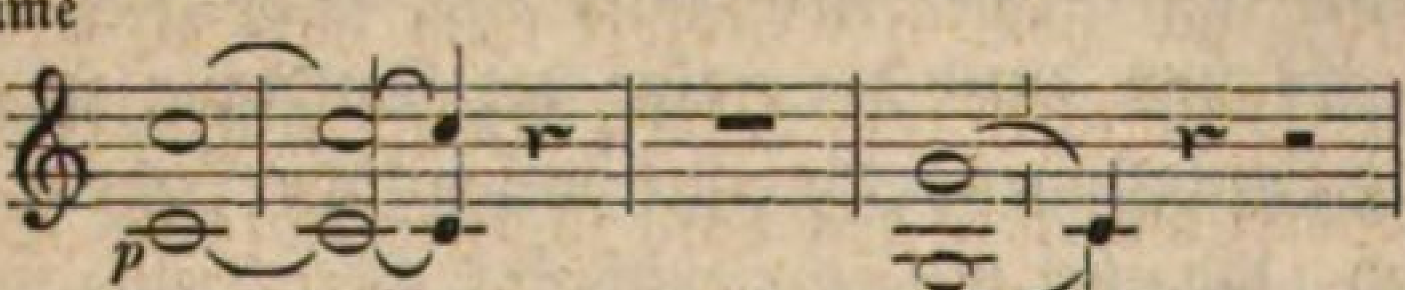
Zerlina, die voll Angst einen Ausbruch zu vermeiden sucht; höchst charakteristisch ist neben den rasch gesprochenen Noten und einigen scharfen Accenten des Zorns das durch das Orchester wie die Singstimme schleichende, immer wieder sich aufdrängende Motiv



des Argwohns[141]. Sie werden unterbrochen durch die geräuschvolle Lustigkeit Don Giovannis und seiner Begleiter, die zum Fest ins Casino ziehen[142]; das allmähliche geduldigen Achteln der Violine  steigern, während das Hauptmotiv ruhig fortgeht.
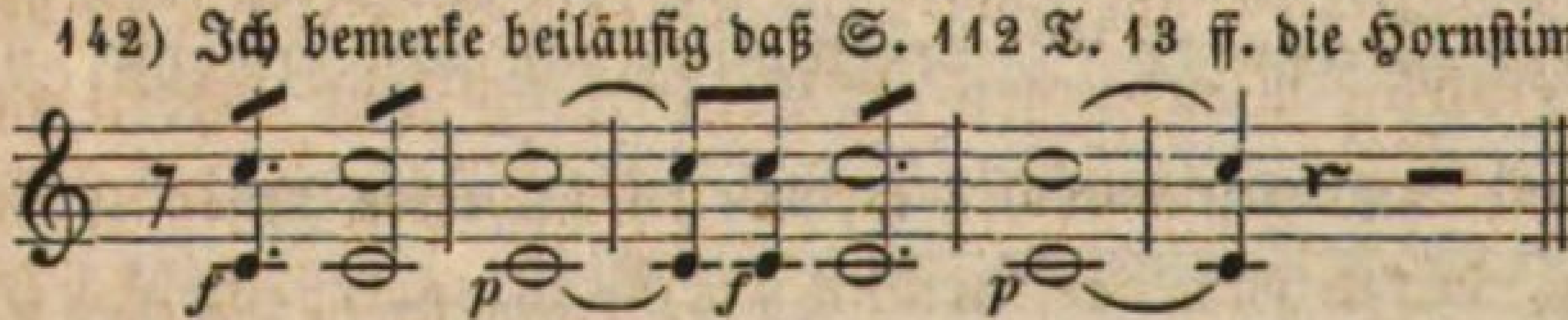
---

141) In der gestochenen Partitur ist S. 109 Takt 8 die Trompetenstimme

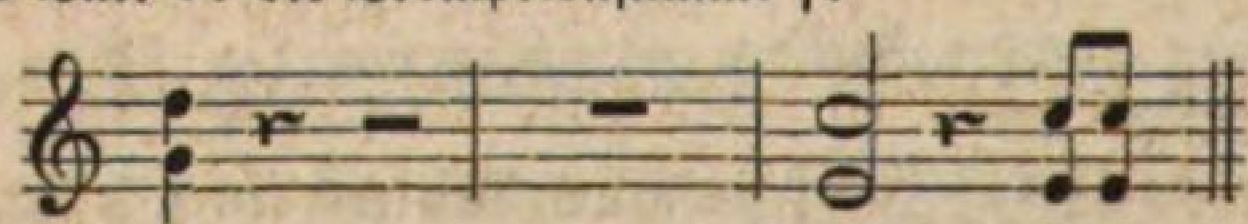


ausgelassen. Und grade in diesem Satz sind die Trompeten (ohne Pauken), die den Zorn Masettos nachdrücklich unterstützen, von eigenthümlicher Wirkung. Wenn sie unmittelbar darauf beim Eintritt Don Giovannis mit den Pauken in gewöhnlicher Weise angewendet werden, ist der Eindruck ein vollständig verschiedener.

142) Ich bemerke beiläufig daß S. 112 T. 13 ff. die Hornstimme so



und S. 113 Takt 10 die Trompetenstimme so



zu schreiben ist.

Verklingen des Gesanges der sich entfernenden Gäste bereitet die ungemein zart und lieblich gehaltene Scene zwischen Zerlina und Don Giovanni vor, welche im Gegensatz zu dem Eingangsduett mit Masetto erst recht deutlich empfinden läßt, wie gefährlich der Verführer ist, dessen Liebenswürdigkeit auch jetzt auf Zerlina fast noch größeren Einfluß übt als die Angst vor dem versteckten Bräutigam, wie sich in der Haltung, welche die Musik ihr giebt, deutlich ausspricht. Nach der köstlich ausgedrückten Ueberraschung bei Masettos Erscheinen nimmt die Musik natürlich einen anderen Charakter an, Don Giovanni kehrt den cordialen Freund statt des Liebhabers heraus, und schlägt den Ton einer munteren Heiterkeit nicht zarter Empfindung an. Hervorgerufen wird dieser dadurch daß man aus dem Casino heraus wenige Takte der eben begonnenen Tanzmusik hört; zugleich eine musikalische Vorbereitung auf das was kommen wird, denn diese 8 Takte sind aus dem zweiten der nachher combinirten Tänze genommen, und zwar hat Mozart auch hier mit seinem gewöhnlichen Kunstgriff die beiden Anfangstakte verschluckt, um den Hörer mitten in den Tanz zu versetzen (s. ob. S. 236). Die drei vereinigen sich nun in ihrer Aufforderung zur Lustigkeit, welche in einer lebhaften Figur der Geigen sich geräuschvoll vernehmen läßt. Dieselbe Bewegung in den Geigen bleibt, als darauf Elvira, Don Ottavio und Donna Anna auftreten um unerkannt an dem Feste Theil zu nehmen, einzelne Wendungen der Begleitungsfigur werden auch beibehalten, aber durch die wesentliche Umgestaltung derselben, durch das Versetzen in die Molltonart, welche hier zum erstenmal hervortritt, durch die ganz verschiedene Behandlung des Orchesters wird eine Grundlage für die Singstimmen gewonnen, welche uns fühlen läßt daß aus dem Gewühl dieser rauschenden Lustigkeit Elemente sich entwickeln,

welche einen düsteren unheimlichen Schatten über das Fest werfen; die Stimmung der Verfolger ist innerlichst aufgeregt wie die der lustig Schwärmenden, diese innere und äußere Beziehung beider zu einander giebt die Möglichkeit diese Scenen durch die einheitliche Darstellung zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Das Hervortreten des Ballfestes, welches den Mittelpunkt für die Gliederung dieses Finales bildet, giebt von Neuem das Motiv her um die Handlung fortzuführen. Leporello öffnet zufällig ein Fenster des Saals, gewahrt die Masken und ladet sie auf Befehl seines Herrn ein, was sie denn auch annehmen. Durch das offne Fenster wird jetzt deutlicher als vorher die Tanzmusik vernehmbar, eine neue Vorbereitung auf das Folgende; diesmal wird Menuett gespielt, den man nun ganz hört, denn so lange das Fenster offen bleibt tritt die Tanzmusik ganz in den Vordergrund, das Orchester schweigt und die Unterhaltung wird parlando dazu geführt. Durch diese ganz ungewöhnlich behandelte Scene wird zwar zunächst die Erwartung auf den schon so vielfach angekündigten Ball neu angeregt, allein sie ist ebensowohl auf das darauf folgende Adagio berechnet, dessen überraschenden Eintritt und tiefe Wirkung sie meisterhaft vorbereitet. Die gehobene ernste Stimmung, welche sich in demselben ausspricht, zur Gewähr daß höhere, sittliche Mächte hier walten, macht dem unruhigen, durch Leidenschaften aller Art erregten Treiben, wie es sich bisher entwickelte, gegenüber den herrlichsten Eindruck und kommt durch die rechte Anwendung der künstlerischen Mittel zur vollen Geltung. Zum erstenmal in diesem Finale entwickeln hier die Singstimmen ihre ganze Schönheit und Fülle in ausdrucksvollem Gesang und ihre siegreiche Macht wird durch die Blasinstrumente, welche sie allein begleiten, wunderbar gehoben. Treten die Stimmen

gegen die eigenthümlichen tiefen Clarinettentöne wie auf einem dunklen Grunde hervor, so breiten die vollen Accorde einen leuchtenden Glanz, gleich einer Glorie, über dieselben aus, daß das Ganze wie in einer Verklärung aus höheren Regionen herabgekommen scheint.

Die Scene wechselt, was in den Finales damaliger Opern nicht selten ist, wir werden nun in den Ballsaal geführt. Der Tanz ist soeben beendigt, alle vertheilen sich um sich zu erholen und zu erfrischen, Don Giovanni und Leporello, welche die Wirthe machen, Zerlina, welche sich Don Giovannis Aufmerksamkeiten nicht ganz entziehen kann und sich von diesen angezogen ihm unwillkührlich immer mehr nähert, endlich Masetto, der sie eifersüchtig beobachtet, kommen in den Vordergrund. In dem lebhaften Satze im Sechsachteltakt, der diese Situation ausführt, hat das Orchester die Hauptrolle; in durchaus selbständiger, zusammenhängend fortlaufender Entwickelung stellt es das ganze Treiben in lebendigen Zügen dar. Melodie und Rhythmus, die Färbung der Instrumentation, die mehr voll und gesättigt als glänzend ist, prägen den Charakter des Ueppigen, sinnlich Erregten aufs bestimmteste aus, man glaubt die heiße Luft des Tanzsaales zu spüren. Die Singstimmen ergehen sich dabei aufs freieste, bald schließen sie sich den Motiven des Orchesters an, bald suchen sie ihren eigenen Weg, äußern sich bald im leichten parlando bald in gehobener Melodie, gruppiren sich untereinander je nach Bedürfniß der Situation — kurz es ist eine ungezwungene, natürliche Bewegung aller Elemente, welche dieses lebende Bild zur Darstellung bringen. Mit dem Eintreten der Masken nimmt alles wie schon bemerkt eine andere Haltung an; die vornehmen Gäste werden mit vornehmer Courtoisie begrüßt,

und entgegnen in den feinen Formen adligen Anstands[143]. Don Giovannis Aufforderung den Tanz zu erneuen eröffnet endlich die Darstellung der Ballscene, auf welche schon so oft hingewiesen ist, in voller Anschaulichkeit; der Umstand daß das reale Motiv derselben ein musikalisches ist wird mit dem größten Geschick benutzt, so daß zugleich der musikalischen Gestaltung eine Aufgabe von ungewöhnlichem Interesse und Charakter, der dramatischen Darstellung die natürliche Grundlage geboten wird.

Um alle Gäste zu vergnügen sind verschiedene Tänze für die verschiedenen Schichten dieser gemischten Gesellschaft arrangirt; zugleich wird Don Giovanni dadurch die willkommene Gelegenheit geboten die Personen zu vertheilen und sich denen zu entziehen, von denen er nicht belästigt sein will. Seine vornehmen Gäste treten zum Menuett an, er selbst tanzt mit Zerlina den gewöhnlichen Contretanz, Masetto wird von Leporello, der ihn beschäftigen soll, in den Wirbel des Walzers hineingezogen; so ist diese auch räumlich scharf hervortretende Dreitheilung die Voraussetzung der sich entwickelnden Handlung. Die musikalische Darstellung der Si-

143) Der unvermittelte Eintritt der Tonart C-dur auf Es-dur unterstützt das imposante Auftreten der ungewöhnlichen Erscheinung nicht wenig; außerdem ist es sehr wohl berechnet daß die Haupttonart hier wieder eintritt, wo alles zusammenschließt um die eigentliche Katastrophe einzuleiten. Die Folge der Tonarten ist auch hier im ganzen Finale sehr einfach. Auf den ersten Satz in C-dur, der außer der Dominante gar keine andere Tonart berührt, folgt der zweite in F-dur, der außer einigen kleineren Seitenbewegungen einen längeren Aufenthalt in D-moll macht und dann wieder nach F-dur zurückkehrt, hierauf B-dur, Es-dur und nun überraschend C-dur. Von da wendet es sich auf die andere Seite hin nach G-dur, das durch den Septimenaccord auf b beim Angstschrei Zerlinas abgebrochen wird; dann geht es durch verschiedene Modulationen nach F-dur und schließt endlich breit und fest mit einem langen Satz in C-dur ab.

tuation in den drei verschiedenen Tänzen wird dadurch zur Hauptsache, die Handlung schreitet rasch vorwärts, keine der Personen ist in der Lage ihre Stimmung ausführlich auszudrücken, einzelne Ausrufe deuten alles an, die Continuität des Ganzen ruht in dem Tanze. Dadurch erwuchs nun für Mozart in der Combination der drei gleichzeitigen Tänze von ganz verschiedenem Charakter im Rhythmus und Ausdruck eine contrapunktische Aufgabe, welche mit solcher Leichtigkeit und Sicherheit gelöst ist, daß sie dem nicht technisch gebildeten kaum als eine besondere Leistung erscheinen wird[144]; er empfindet nur daß am rechten Fleck das Angemessene treffend ausgesprochen ist[145]. Natürlich tritt ein Tanz nach dem andern ein. Zuerst beginnt der dem Zuhörer bereits bekannte Menuett, ganz so instrumentirt — außer dem Quartett Oboen und Hörner —, wie er schon gehört wurde. Bei der Wiederholung des zweiten Theils bereitet sich das zweite Orchester durch Stimmen vor, die leeren Saiten werden in Quinten angestrichen, pizzicato angegriffen, ein kleines Trillerchen versucht, einmal über alle Saiten gerissen, das Violoncell stimmt in ähnlicher Weise ein — das alles paßt

144) Das Rechenexempel, daß drei Takte $^2/_4$ zwei Takten $^3/_4$ entsprechen und ein Takt $^3/_8$ ein Viertel in Triolen darstelle, ist leicht gemacht und das Schema ohne Schwierigkeit hergestellt. Die Aufgabe ist aber, durch den Charakter der Melodie und des Rhythmus das Schema zu verdecken und das nothwendige Zusammenfallen gewisser Taktglieder als ein zufälliges Zusammentreffen erscheinen zu lassen, und zwar so daß es durch die Individualität jeder Tanzweise bedingt erscheint. Betrachtet man den Contretanz und den Walzer jeden für sich, indem man die Harmonie vervollständigt, so wird man jede vollkommen selbständig und charakteristisch finden, auch ohne die Mitwirkung der anderen voraussetzen zu müssen. Nur an wenigen Stellen ist der Gang der Harmonie etwas steif geworden, was aber beim Zusammenwirken gar nicht bemerkbar wird.

145) Die Skizze, welche Mozart von den drei combinirten Tanzmelodien entworfen hatte, ist bereits (III S. 452) erwähnt.

natürlich in den Menuett der ruhig fortgeht[146]. Endlich wird ein muntrer Contretanz ²/₄ angefangen, in Melodie und Rhythmus so verschieden vom Menuett als nur möglich, obgleich er wie sich von selbst versteht auf denselben Grundbaß gebauet ist. Das Orchester dieses zweiten Tanzes besteht zwar nur aus Violine und Baß, allein nach den ersten Takten lassen die Oboen und Hörner des ersten Orchesters ihren Menuett im Stich und unterstützen durch Markiren des Rhythmus, hie und da auch durch Betheiligung an der Melodie den Contretanz des zweiten Orchesters um diesen vor dem schon geläufigen Menuett herauszuheben. Beim zweiten Theil des Menuetts tritt das dritte Orchester stimmend wie vorher das zweite hinzu und fällt dann mit einem frischen lustigen Walzer ³/₈ ein. Auch hier sind es nur Violine und Baß, welche neu hinzukommen, aber die Hörner wenden sich jetzt, während die Oboen dem Contretanz treu bleiben, dem Walzer zu und heben durch ihre Triolenbewegung den Rhythmus desselben kräftig hervor[147]. Ehe der Menuett von Neuem beginnt, hört man den Angstschrei Zerlinas, der Tanz hört auf, die Musik dazu bricht plötzlich ab, — das Orchester, welches bis dahin geschwiegen hat, fällt mit seiner ganzen Kraft ein; ist auch dafür gesorgt, daß ein Musikstück von so besonderer Art das Interesse nicht länger als angemessen ist in Anspruch nehme[148].

146) Denselben Scherz hat Weber im ersten Aufzug des Freischützen angewandt, wo die Bauernmusikanten in das Ritornell nach dem Spottchor einfallen, indem sie stimmend die Quinten der leeren Saiten nacheinander anschlagen.

147) Deutlicher würde es wohl herauskommen, wenn die Blasinstrumente wirklich dem neu eintretenden Orchester angehörten, und die Anordnung auf dem Theater würde leichter sein; vielleicht hatte Mozart Grund die allzu große Vervielfältigung der Mittel zu vermeiden.

148) Bemerkenswerth ist daß sich im Don Giovanni keine Spur na-
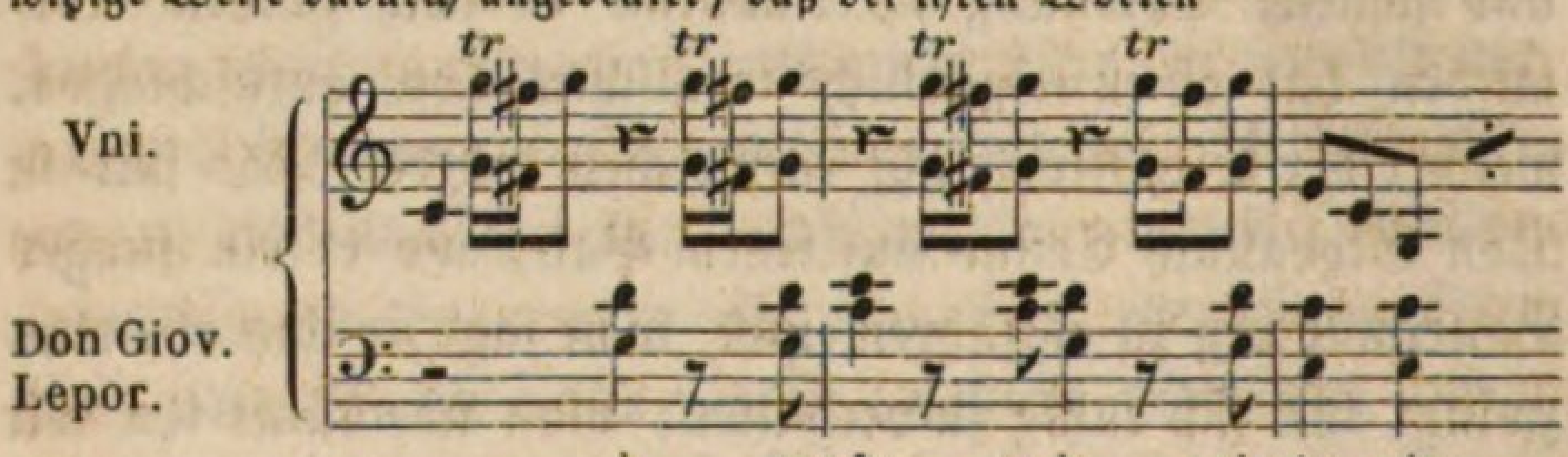
Zerlinas Hülferuf bringt eine veränderte Stimmung hervor, die nun auch eine ganz andere Ausdrucksweise bedingt. Bei der lebhaftesten Aufregung sind doch alle außer Don Giovanni und Leporello von einer Empfindung beseelt und treten beiden daher auch als eine geschlossene Masse gegenüber, daher sie meistens im Einklang oder durch rein harmonische Behandlung zu einer Einheit zusammengefaßt sich vernehmen lassen. Nur auf besondere Veranlassung, wie beim Demaskiren, treten die einzelnen heraus, und die Imitation, durch welche die Stimmen wieder vereinigt werden, hebt den Eindruck der engen Zusammenhörigkeit in seiner ganzen Schärfe hervor. Diese Art der Gruppirung verlangt ebensowohl eine breitere und größere Behandlung, als auch einen kräftigeren Ton in Singstimmen und Orchester, um die gebührende Wirkung hervorzubringen; ganz besonders aber ist es anzuerkennen, wie Mozart bei großer Energie und scharfer Betonung im Ausdruck es doch glücklich vermieden hat einen eigentlich tragischen Ton anzuschlagen, welcher der Situation nicht entsprechen würde. Wir sind in Don Giovannis Casino auf einem Ball, wo er ein junges Bauermädchen zu entführen sucht, man jagt sie ihm ab, man zwingt ihn sich ruhig zu verhalten, man überhäuft ihn mit Schmähungen — das ist keine hochpathetische Situation; ihm stehen Don Ottavio, Donna Anna, Elvira gegenüber, deren Rang Masetto und Zerlina von gewaltsamen Ausbrüchen zurückhält: wie hoch auch die Wellen des Zorns und Unwillens steigen, die Schranken der Besonnenheit und des Anstandes überfluten sie nicht. Dadurch wird es auch

tionaler Charakteristik in der Musik zeigt. Hier bei der Tanzmusik, wo es nahe gelegen hätte, wie bei der Tafelmusik im zweiten Finale, bei dem Ständchen hat Mozart die Elemente der musikalischen Charakteristik aus der Gegenwart genommen und diese unmittelbar auf die Bühne versetzt.

möglich daß solchem Ernst gegenüber die Betroffenheit und Verwirrung Don Giovannis und Leporellos von der komischen Seite zur Darstellung kommt, welche ihrem Charakter in einer solchen Situation entspricht[149] und das eigenthümlich humoristische Wesen dieser Oper auch hier gewahrt bleibt.

Noch einfacher ist die Gliederung des zweiten Finales. Das Einflechten der Tafelmusik aus verschiedenen Opern nach einer kurzen glänzenden lustsprühenden Einleitung[150] macht die ganze Scene der Abendtafel zwar zu einem Meisterstück musikalisch humoristischer Darstellung, das Ganze ist ein lebendiges, ebenso charakteristisches als ergötzliches Bild; indessen stehen diese Episoden mit der Handlung in keiner unmittelbaren Verbindung[151]. Diese beginnt erst mit dem Ein-

149) Der erste Gedanke, welcher ihnen beim Losbrechen des Sturms durch den Sinn gehen muß: „wie anders hat dies Fest begonnen!“ ist auf witzige Weise dadurch angedeutet, daß bei ihren Worten



ein unverkennbarer Anklang an Don Giovannis Aufruf: Sù svegliatevi da bravi! hervortritt.

150) Das Tempo ist von Mozart angegeben als Allegro vivace. Um noch einige kleine Versehen zu berichtigen, so fehlt S. 251 Takt 15 die Angabe senza Bassi; S. 265 Takt 10 ist der Takt ₵ (nicht C) bezeichnet; S. 275 Takt 5 ist kein pp angemerkt; S. 280 Takt 2 ist im Baß zu schreiben  .

151) Man erzählt, die ganze Tafelmusik sei erst in Prag während der Proben eingeschoben, und allerdings gleicht sie ganz einem witzigen, rasch ausgeführten Einfall.

treten der Elvira, nimmt aber hier einen Ernst und Schwung an, wie er seit dem Anfang der Oper nicht wieder hervorgetreten ist. Der glühenden Leidenschaft Elviras gegenüber, die durch die edlere geistige Richtung welche sie genommen hat an Kraft und Energie gewinnt, so daß sie sogar Leporello mit fortreißt, spricht sich auch die Genußsucht Don Giovannis mit erhöhetem Feuer aus und steigert sich zum Frevel an dem edelsten und heiligsten Gefühl; in diesem Widerstreit entwickelt sich ein wahres Pathos, welches das Grausenhafte motivirt und vorbereitet, das nah bevorsteht. Die Kraft und Fülle des musikalischen Ausdrucks in dieser Scene ist wunderbar, wie von einem starken Strom werden wir unwillkührlich hingerissen; die große Wirkung beruht auch hier, wie schon bemerkt wurde, auf der tiefen Wahrheit der Charakteristik. Man vergleiche die Aeußerungen des höchsten Pathos der Donna Anna mit diesen Ausbrüchen der Elvira und man wird gewahren, wie dies grundverschiedene Individualitäten sind, die sich ihrer Natur nach so und nicht anders aussprechen können, und wiederum erkennt man daß Elvira und Don Giovanni, wie schroff sie sich auch hier gegenüber stehen, doch im Grunde nahe verwandte, warmblütige, sinnlich erregbare Naturen sind, und daß Mozart diese innerste Verwandtschaft ebensowohl zur Geltung bringt als den Contrast der sie augenblicklich beherrschenden Stimmung. Wie zur Abwechslung und Erholung von dieser aufregenden Scene folgt dann die Ankündigung des Comthurs durch den vor Angst fast seiner Sinne beraubten Leporello. In der That aber wirkt die Komik dieses Auftritts stärker, spannt die Aufmerksamkeit schärfer an, als es selbst der erschütternde Schrei Elviras vermochte; wie lächerlich auch Leporellos Furcht sich darstellt, stärker empfindet man noch das Grauen vor dem Ungeheuren das herannaht. Und nun wird es zur

Wirklichkeit, der Comthur tritt ein. Mit den ersten, furchtbaren Schlägen des Orchesters, dessen gesammte Kräfte zu noch nicht gehörten Klängen sich vereinigen, mit den ersten einfachen, festen Tönen seiner Stimme[152] fühlen wir uns wie gebannt in das Gebiet des Wunderbaren das uns als ein Leibhaftes entgegentritt. Es ist nicht so sehr zu bewundern daß Mozart diesen Ton des Erhabenen, Uebernatürlichen so sicher zu treffen wußte, daß wir uns ihm rückhaltslos hingeben als müßte es so sein und wäre man es nicht anders gewohnt, als daß er ihn während der verhältnißmäßig langen Scene so unerschütterlich festhält, daß der Zuhörer, den er mit gewaltiger Faust von seinem sicheren Boden emporgehoben hat, in athemloser Spannung aber ohne Schwindel über dem Abgrunde schwebt. Diese Ausdauer der höchsten Kraft beruht nicht etwa in einem starren Aushalten an einem Punkt, sondern vielmehr auf einer unausgesetzten Steigerung durch charakteristisch nuancirte Bewegung, und dieser in allen einzelnen Momenten denselben Ausdruck einer über das irdische Maaß hinausreichenden Größe zu geben, auf welcher der einheitliche Charakter der ganzen Erscheinung beruht — das ist die eigentlich künstlerische Aufgabe. Zu ihrer Lösung sind auch die äußeren Mittel, namentlich die Führung der Harmonie und das Colorit der Instrumentation, mit ebenso großer Kühnheit als Geschicklichkeit angewendet, aber die hohe Auffassung, die mächtige Begeisterung, welche die ganze Conception durch-

152) Allerdings wird eine Baßstimme von kräftigem Klang vorausgesetzt, doch ist trotz der starken Instrumentation gesorgt daß sie sich geltend machen kann. Indessen hat ein Kunstfreund, im Jahr 1822 Meyerbeer vorgreifend, vorgeschlagen, die Partie des Comthurs durch ein Sprachrohr hinter den Coulissen singen zu lassen, während ein Schauspieler auf der Bühne agiren sollte (A. M. Z. XXIV S. 230 f.).

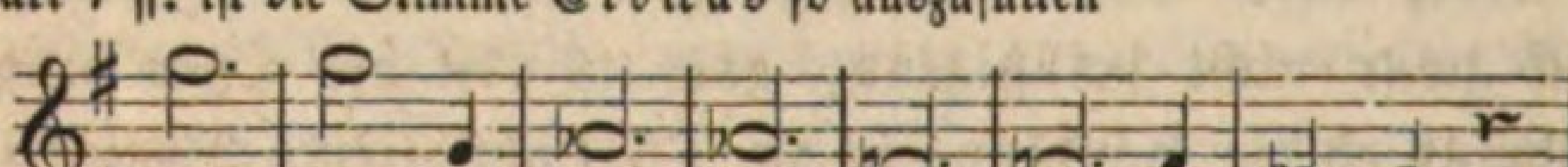
dringen sind die wahren Bedingungen ihrer außerordentlichen Wirkung. Nimmt man hinzu, daß Don Giovanni und Leporello, obgleich sie wie die Zuhörer unter dem Bann dieser außerordentlichen Erscheinung stehen, doch sich jeder seiner Individualität gemäß, frei und selbständig bewegen und äußern, ohne daß die einheitliche Haltung auch nur einen Moment verletzt würde — und auf dieser Höhe würde der Zuhörer jeden Mißgriff peinlich empfinden —, so tritt die Vermählung dramatischer Wahrheit und hoher Idealität in das klarste Licht. Nach dieser ungeheuren Anspannung wirkt das Losbrechen des Sturms, indem Don Giovanni den Qualen der Höllengeister überantwortet wird, wie eine längst erwartete Lösung. Diese Geister selbst hält Mozart weislich im Hintergrund, nur in wenigen, durch ihre Monotonie nur um so stärker erschütternden, mächtig klingenden Tönen rufen sie ihm, wie aus der Finsterniß, ihr Verdammungsurtheil entgegen; die Qual der Verzweiflung, welche Don Giovanni erfaßt, der Schrecken von dem Leporello ergriffen wird, sind um so lebhafter ausgedrückt und das Orchester malt den Aufruhr in welchem die ganze Natur sich empört. Diese Scene wird von der ergreifendsten Wirkung sein, wenn man sich entschließt die Musik auf Phantasie und Gefühl des Zuhörers wirken zu lassen und darauf verzichtet ihn durch Feuerwerk und Höllenlarven zu beschäftigen[153].

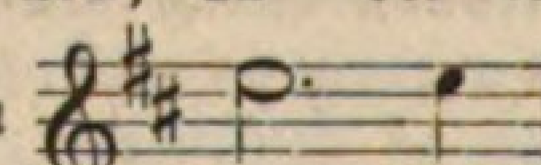
Nach allem was vorhergegangen ist wirkt dieses Nachtstück zwar nicht beruhigend, aber es löst die Spannung, während es die Handlung in der That abschließt. Denn daß die übrigen Personen noch auftreten, Don Giovannis

153) In München setzte man früher an den Schluß des Finales den Furienchor aus Voglers Castor und Pollux, der noch dazu aus As-dur geht (A. M. Z. XXIII S. 385)!

Schicksal von Leporello erfahren und den Zuhörer über ihr Schicksal beruhigen ist hauptsächlich eine Concession gegen die Sitte der Oper zum Schluß die Hauptpersonen auf der Bühne zu vereinigen, welche in diesem Falle noch durch den Vorgang der älteren Bearbeitungen der Sage veranlaßt war und auch in dem Verlangen begründet erscheinen konnte das Ganze mit einem beruhigenden und positiv moralischen Eindruck abzuschließen. Der wahre Abschluß der Handlung ist es aber nicht und über das Schicksal aller übrigen Personen ist man durch den früheren Verlauf derselben hinreichend aufgeklärt. Was die musikalische Darstellung[154] anlangt, so ist die von den Ausrufen des Erstaunens der Uebrigen unterbrochene Erzählung Leporellos sehr frisch und lebendig gehalten, der Ausdruck ihrer Ueberraschung außerordentlich schön und fein; der Satz würde vortrefflich wirken, wenn er an einem anderen Platz stände, hier, nach so erschütternden Eindrücken, reicht er nicht aus. Das Andante, in welchem an ein Duett zwischen Don Ottavio und Donna Anna sich die kurzen Aeußerungen der anderen anschließen, hat, wie es die Situation mit sich bringt, keinen bedeutenden Gehalt, wie es denn auch von Mozart für die

154) Ich bemerke hier daß nach der Originalpartitur Donna Anna bis zum 17 Takt des Allegro assai schweigt, und daß in diesen ersten Takten die Stimmen der Elvira und Zerlina vertauscht sind. S. 293 Takt 7 ff. ist die Stimme Elviras so auszufüllen



und S. 299 Takt 8 in derselben 

zu lesen. Die Violoncellstimme S. 302 Takt 7—11, S. 304 Takt 9 bis S. 306 Takt 4 ist fremder Zusatz.

Aufführung in Wien gestrichen war (S. 313). Sehr schön aber ist der Schlußsatz, und Mozart hat dem Ausdruck der moralischen Sentenz neben einigen leichten Anspielungen auf die strengeren, der Kirchenmusik vorzugsweise eigenen Formen, eine so helle Klarheit und einen so zarten Schimmer zu geben gewußt, daß sich aus dem düstern Grauen, welches das bunte Leben des Dramas in tiefe Nacht begraben hatte, wieder ein lichtes Morgenroth tröstend erhebt.

Schon die Betrachtung des Finales zeigt, was die ganze Oper bestätigt, daß wenn Don Giovanni rücksichtlich der kunstreich geführten, zu immer neuer Spannung verschlungenen Handlung dem Figaro nachsteht, er dagegen vor demselben dadurch einen unvergleichlichen Vorzug voraus hat, daß alle Situationen und Stimmungen ihrem Wesen nach echt musikalisch sind. Zeigt sich dort Mozarts Genie darin besonders bewundernswerth daß er für die Handlung das musikalische Gebiet selbst zu schaffen vermochte, indem er die Träger derselben musikalisch beseelte, so bringt Don Giovanni der musikalischen Auffassung alle wesentlichen Elemente entgegen, und zwar in einer Fülle und einer Abwechslung, welche einen neuen Vorzug vor dem Figaro begründet. Zwar die Kraft der Charakteristik, welche jede handelnde Person zu einer bestimmten Individualität ausprägt, ist unerschöpflich und in dieser Beziehung ist Figaro so reich wie Don Giovanni. Allein dort erstaunt man, wie es möglich ist in einem eng beschriebenen Kreis nahe liegender Empfindungen, die selten bis zum Leidenschaftlichen gesteigert werden und nie sich zu hohem Pathos erheben, ein lebendiges durch Geist und Anmuth fesselndes Spiel unausgesetzt auf gleicher Höhe fortzuführen, und muß sich überzeugen daß es die Idealität der vollendeten künstlerischen Darstellung ist, auf welcher die Wirkung der Oper beruht. Dagegen giebt

es kaum eine Seite menschlicher Empfindung welche im Don Giovanni nicht zum Ausdruck gelangte; Liebe und Eifersucht, Haß und Zorn, Trauer und Trost, Furcht und Entsetzen werden in den mannigfachsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen, oft in den schneidendsten Contrasten nebeneinander zur Geltung gebracht, durch einen bunten Wechsel von Scenen des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreichs geführt, und durch das Ganze geht ein Zug des Komischen und Humoristischen, der auf alle Gegenstände ein eigenthümliches Licht fallen läßt. Einem Künstler von wahrhaft dramatischer Begabung bot sich hier eine solche Fülle von Motiven dar um die in ihrem Kern aus tiefer psychologischer Erkenntniß hervorgegangenen Gebilde in der glänzendsten Detailausführung zu beleben, daß die Schwierigkeit im Maaßhalten lag. Wir haben gesehen, mit welchem Behagen und mit welcher Laune Mozart sich dem Realismus solcher Darstellungsweise hingiebt und, ebenso wie da Ponte seinen Don Giovanni mitten in die Gegenwart hineingestellt hat, auch für die musikalische Charakteristik wo es nur thunlich ist Detailzüge und Färbung unmittelbar aus der Wirklichkeit schöpft. Durch diese Frische und Fülle der realistischen Ausführung unterscheidet sich Don Giovanni bestimmt von Figaro, ohne ihm rücksichtlich der Idealität nachzustehen. Denn jedes einzelne Motiv, das dem wirklichen Leben abgewonnen uns dasselbe täuschend wiedergiebt, ist der künstlerischen Idee des Ganzen dienstbar gemacht und allein dadurch für solche Wirkung befähigt. Wer die Statuen des Parthenon oder die Gestalten Rafaels mit Hingebung betrachtet und sie mit der lebenden Natur vergleicht, der wird mehr und mehr inne werden, wie die großen Meister der bildenden Kunst in allem und jedem der Natur folgen, wie

sie einfach und wahr immer das Motiv zu entdecken wissen, welches das nächste und darum das beste ist, weil es gleichsam die unwillkührliche Aeußerung der inneren Bewegung ist, welche im Kunstwerke ihren Ausdruck findet, wie sie aber den Schatz, welchen sie mit dem Blick des Genius aus den Tiefen der Natur gehoben haben, in die Tiefe der menschlichen Brust bergen, um aus sich heraus in freier Selbstthätigkeit das Kunstwerk zu schaffen, welches als ein Ganzes nur aus dem menschlichen Geiste wiedergeboren und vom menschlichen Geiste verstanden werden kann. Auf dieser Kraft alles was die Natur bietet durch die menschliche Seele hindurchzuführen, ohne der Gewalt des Natürlichen zu unterliegen, ohne das ohnmächtige Gelüste sie bezwingen zu wollen, beruht die Größe des schaffenden Künstlers, sie ruft jene wahre Idealität hervor, welche mit dem Wesen des Künstlerischen identisch ist. Nicht anders ist es mit dem Meister der in Tönen schafft. Was ihn auch anregen mag, das Wort des Dichters, die Erfahrung des Lebens, der sinnliche Eindruck durch Form, Farbe oder Töne, daß es in ihm wiederklingt und ihn zu künstlerischer Gestaltung treibt, die Idee des Ganzen, in welchem dann Alles erst zum Leben gelangt, Gestalt und Bedeutung gewinnt, geht aus dem Innersten seines Geistes hervor, sie ist die schöpferische Kraft, die unabläßig fortzeugend thätig ist bis das Kunstwerk vollendet dasteht. Die Idealität des Kunstwerkes, welches der menschliche Geist im Einklang mit der Natur, soweit er sie zu durchdringen vermag, und deshalb frei schafft, ist der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menschen allein im Kunstwerk — und zwar nur deßhalb weil es als ein Ganzes aus dem menschlichen Geiste hervorgegangen ist — faßbar und anschaulich wird, in ihr hebt sich was sich sonst als Gegensatz der Form und des Inhalts, der Schön-

heit und des Ausdrucks darstellt, zur höchsten Einheit auf. Wo sie erreicht ist, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genuß der Kunst beschieden ist; aber unsere Freude und Bewunderung steigert sich, wenn diese Harmonie aus einer reichen, vielgestaltigen Composition, die eine Fülle von Motiven, welche uns in den verschiedensten Richtungen beschäftigen und uns tief im Innersten ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblühet — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Wehen des Geistes, dem das Weltall ist, was dem Menschen sein Kunstwerk.

19.

Mozarts Stellung in Wien wurde im Wesentlichen durch seinen Don Giovanni so wenig verbessert als durch Figaro. Wie mißlich seine äußere Lage war geht aus den im Juni 1788 an Puchberg geschriebenen Briefen (Beil. XX, 1. 2) hervor und ein Blick auf das Verzeichniß seiner Compositionen aus jener Zeit lehrt deutlich, daß ihm fast nur der Unterricht und sociale Verhältnisse eine bestimmte Veranlassung zum Componiren boten[1]; daß die innere Kraft nicht erschlafft

1) Seit Mozarts Rückkehr aus Prag finden wir im Verzeichniß aufgeführt:

1787 11 Dec. Lied: die kleine Spinnerin (Oeuvr. V, 27).

1788.

3 Jan. Allegro und Andante für Klavier (F-dur, S. 34).

14. 23. 27. Jan. Tänze.

24 Febr. Klavierconcert (D-dur, S. 52, 16).

4 März Arie für Mad. Lange Ah se in ciel benigne stelle (III S. 279).

5 März Teutsches Kriegslied für Baumann (III S. 288).

19 März Adagio für Klavier (H-moll S. 15).

24. 28. 30 März Einlagstücke zu Don Giovanni (S. 309 ff.).

im Mai Ariette für Sgr. Albertarelli Un bacio di mano in die Oper Le gelosie fortunate (III S. 287).

war beweisen die Symphonien in Es-dur, G-moll und C-dur, welche in drei Monaten des Sommers 1788 geschrieben wurden. Er war zwar Kammercompositeur des Kaisers geworden, allein dieser gab ihm nichts zu componiren und zunächst waren die Maskenbälle der K. K. Redoutensäle das Feld seiner amtlichen Thätigkeit.

Diese Redoutensäle befinden sich in dem Flügel der Hofburg, welcher die rechte Seite des Josephsplatzes bildet und enthielten ursprünglich ein Theater, auf welchem bei festlichen

---

22 Juni Terzett für Klavier Violin und Violoncello (E-dur S. 41 f.).
26 Juni Symphonie (Es-dur S. 129 ff.).
Ein kleiner Marsch für Violine, Flöte, Viola, Horn, Violoncell D-dur, meines Wissens unbekannt geblieben.
Eine kleine Klaviersonate für Anfänger C-dur, ebenfalls ungedruckt.
Ein kurzes Adagio a 2 Violin Viola e Basso zu einer Fuge (C-moll III S. 386).
10 Juli Eine kleine Klaviersonate für Anfänger, mit einer Violin F-dur.
14 Juli Terzett für Klavier Violin und Violoncello (C-dur S. 42).
16 Juli Eine kleine Canzonette a 2 Soprani e Basso Più non si trovano (III S. 331).
25 Juli Symphonie (G-moll S. 131 ff.).
10 August Symphonie (C-dur S. 135 ff.).
11 August Ein Lied beim Auszug ins Feld.
2 Septemb. 8 vierstimmige und 2 dreistimmige Canoni (III S. 335 ff.).
27 Septemb. Divertimento für Violin Viola und Violoncello (Es-dur S. 93 ff.).
27 Octob. Terzett für Klavier Violin und Violoncello (G-dur S. 41).
30 Octob. 6 Dec. 24 Dec. Tänze.

1789.

Jan. Teutsche Arie: Ohne Zwang aus freiem Triebe (III S. 289).
Febr. Klaviersonate (B-dur, S. 34).
21. Febr. Tänze.

Anläßen Opern und Ballets vor dem Hofe aufgeführt wurden; nachdem das Burgtheater erbaut und auch für italiänische Singspiele bestimmt worden war, wurde das alte Hoftheater im Jahr 1752 zu dem jetzigen großen und kleinen Redoutensaal umgestaltet, wo außer besondern Hoffesten nur öffentliche Concerte und Bälle gegeben werden. Diese letzteren sind Maskenbälle, welche an allen Sonntagen des Carnevals, am feisten Donnerstag und an den drei letzten Faschingstagen Statt fanden. Joseph II begünstigte sie sehr als ein Mittel der Annäherung der verschiedenen Volksclassen, erschien selbst häufig mit dem Hofe auf denselben, was eine lebhafte Betheiligung aller Stände hervorrief, und ließ eine ausgedehnte Maskenfreiheit walten. Man tanzte gewöhnlich Menuett, Contretänze und Walzer, an dem letzteren nahm aber nur die niedere Classe Theil, weil das Gedränge zu groß war — ganz wie im Don Giovanni (S. 353 f.). Die Unternehmung der Redoute war gewöhnlich mit der des Operntheaters verbunden und wurde mitverpachtet, wenn jenes verpachtet war. Schon 1778 hatte der Hof das Operntheater und seit 1785 auch das Kärnthnerthortheater für eigene Rechnung übernommen, ein Verhältniß welches bis zum August 1794 bestand. Die kaiserliche Hoftheaterdirection bestellte daher die Tanzmusik, für welche man angesehene Componisten trotz des geringen Honorars von wenigen Dukaten für eine Partie Tänze zu gewinnen suchte; wie denn außer Mozart auch Haydn, Eybler, Gyrowetz, Hummel und Beethoven Tänze für die Redoute componirt haben[2].

Seit seiner Anstellung schrieb also Mozart in den Jahren

2) Diese Angaben verdanke ich den freundlichen Mittheilungen Sonnleithners.

1788, 1789 und 1791 eine Menge Tänze verschiedener Art für diese Maskenbälle[3], im Jahr 1790 sind keine verzeichnet, die Krankheit und der am 20 Februar erfolgte Tod Kaiser Josephs haben ohne Zweifel diese Lustbarkeiten größtentheils aufgehoben. Sie sind meistens für volles Orchester componirt und soweit ich dieselben kenne machen sie keinen anderen

3) Verzeichnet sind von Mozart

1788.

14 Jan. Contredanse „das Donnerwetter (André Verz. 265).
23 Jan. Contredanse „die Bataille" (André Verz. 266).
27 Jan. Sechs Teutsche (André Verz. 267).
30 Oct. Zwei Contredanses.
6 Dec. Sechs Teutsche.
24 Dec. Zwölf Menuetten.

1789.

21 Febr. Sechs Teutsche.
Dec. Zwölf Menuetts (André Verz. 268).
Zwölf Teutsche. NB. einen Contredanse: „der Sieg vom Helden Coburg" (gegen die Türken, October 1789).

1791.

23 Jan. Sechs Menuetti für die Redoute.
29 Jan. Sechs Teutsche.
5 Febr. Vier Menuett und vier Teutsche.
Zwei Contretänze.
12 Febr. Zwei Menuett und zwei Teutsche.
28 Febr. Contredanse „Il trionfo delle donne" (André Verz. 269).
Sechs Ländlerische.
6 März Contredanse „die Legerer" (André Verz. 273, 5).
Teutscher mit legerer Trio.

In Andrés Verzeichniß finden sich außer fünf Menuetts mit der Ueberschrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 1784 (262) und den schon erwähnten Prager Teutschen (S. 289) noch mehrere Tänze aufgeführt, die wohl der früheren Zeit angehören. Gedruckte und geschriebene Sammlungen von Tänzen in den verschiedensten Arrangements die Mozarts Namen führen, zum Theil von sehr zweifelhafter Beglaubigung, sind vielfach verbreitet.

Anspruch als einfache Tanzmusik von gefälliger Melodie und frischem Rhythmus zu sein — eine harmlose Nebenbeschäftigung; als einzige Aufgabe für den k. k. Kammercompositeur konnte sie ihn wohl zu der unmuthigen Aeußerung veranlassen, sein Gehalt sei zuviel für das was er leiste, zu wenig für das was er leisten könne (III S. 186).

Eine würdigere Aufgabe wurde ihm durch van Swieten gestellt. Dieser hatte wie wir sahen (III S. 368 ff.) von Berlin die Vorliebe für ernste Musik, namentlich für Händels Oratorien mitgebracht und suchte dieselben in Wien bekannt zu machen. Er gab nicht bloß in seiner Wohnung in der Renngasse (neben dem Hotel zum römischen Kaiser, damals „zu den drei Hacken" genannt) häufig Concerte in welchen ernste Musik gegeben wurde, sondern veranstaltete große Aufführungen Händelscher Oratorien durch bedeutende Vocal- und Instrumentalkräfte. Er bewog mehrere kunstliebende Cavaliere, zu welchen die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz und Dietrichstein, die Grafen Appony, Batthiany, Franz Esterhazy u. a. gehörten durch eine Subscription die Kosten dieser Aufführungen zu decken. Denn es wurde kein Eintrittsgeld zu denselben bezahlt, sondern die Zuhörer waren geladene Gäste; sie fanden meistens im großen Saal der Hofbibliothek Statt, deren Vorstand van Swieten war, mitunter auch im Palais eines der Mäcene dieser Concerte, und zwar in den Nachmittagsstunden bei Tageslicht. Sie kehrten nicht in regelmäßigen Zwischenräumen wieder, sondern je nach Umständen, so oft ein größeres Werk vorbereitet war, wurde eine Aufführung veranstaltet, gewöhnlich im Frühjahr ehe die Herrschaften auf ihre Güter gingen. Die Mitwirkenden waren vorzüglich die Mitglieder der Hofkapelle und des Opernorchesters, der Vorbereitungen nahm sich ganz besonders van Swieten an, in dessen Wohnung die Proben

abgehalten wurden, ja er hat selbst Athalia und höchstwahrscheinlich auch die Wahl des Herkules für eine Aufführung, wohl erst nach Mozarts Tode, bearbeitet. Die Direction wurde anfangs Joseph Starzer übertragen, welcher Judas Maccabäus bearbeitet hat[4]; nach dessen am 22 April 1787 erfolgtem Tode trat Mozart an seine Stelle, der junge Joseph Weigel accompagnirte am Klavier[5].

Zuerst wurde Acis und Galathea, welches Mozart seinem eigenen Verzeichniß zufolge im November 1788 bearbeitete, aufgeführt; Caroline Pichler erinnerte sich noch in spätem Alter des tiefen Eindrucks, welchen diese Aufführung auf sie gemacht hatte[6]. Hierauf folgte der Messias im März 1789[7]. Auf ihn war die Aufmerksamkeit wohl ganz besonders hingelenkt durch die großartigen Aufführungen, welche nach dem Beispiele der Londner Händelfeste im Jahr 1784 und 1785[8] Hiller in der Domkirche zu Berlin am

4) Die mehrfach ausgesprochene Meinung daß Mozart den Judas Maccabäus bearbeitet habe (A. M. Z. XXII S. 30 f.) ist von Sonnleithner (Cäcilia XVIII S. 242 ff.) berichtigt worden (vgl. A. M. Z. XXIII S. 108). Uebrigens war Judas Maccabäus schon 1779 im Concert für das Pensionsinstitut aufgeführt (Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 70).

5) Auch diese Nachrichten hat mir Sonnleithner mitgetheilt; sie beruhen zum Theil auf Angaben des pensionirten Universitätspedellen Joh. Schönauer, welcher als Hofsängerknabe bei diesen Aufführungen mitgewirkt hat.

6) C. Pichler Denkw. IV S. 21 f. Der eben erwähnte Schönauer erzählte daß Mozart auch eine Aufführung von Acis und Galathea zu seinem Benefiz im Saale des Hoftraiteur Jahn (Himmelpfortgasse 965) veranstaltete, wobei Dlle. Cavalieri, und die Herren Adamberger und Gsur die Solopartien sangen.

7) Carpani erwähnt einer Aufführung des Messias im Schwarzenbergschen Palais (Hayd. p. 64), vielleicht einer späteren.

8) Burneys Nachricht übers. von Eschenburg. Berl. 1785. Das erstemal waren über 500, das zweitemal über 600 Mitwirkende. Auch in

19 Mai 1786[9], und darauf am 3 Nov. 1786 und 11 Mai 1787 in der Universitätskirche in Leipzig[10] veranstaltet hatte. Endlich bearbeitete Mozart im Juli 1790 noch die Ode auf den St. Cäcilientag und das Alexanderfest.

Man hielt es für angemessen um das durch die glänzendere Instrumentation verwöhnte Publicum nicht durch den so ganz verschiedenen Klang des Händelschen Orchesters in dem Genusse des Wesentlichen zu stören und irre zu machen, die Blasinstrumente theils zu verstärken theils zu modificiren; man glaubte dadurch in Händels Sinn zu handeln. Auch Hiller bemerkt (Nachricht S. 14) „Es ließe sich durch eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung der Händelschen Compositionen beyfügen. Im ganzen Messias scheint Händel weder an Oboen, noch Flöten noch Waldhörner gedacht zu haben, die doch in unsern heutigen Orchestern soviel Eigenthümliches haben, wodurch sie die Wirkung des Ganzen erhöhen und verstärken. Daß es mit viel Ueberlegung und Discretion geschehen müsse, habe ich anzumerken nicht unterlassen dürfen.“ Demgemäß suchte er den Effect des Ganzen durch Oboen, Flöten, Waldhörner und Posaunen zu ver-

Kopenhagen wurde in Folge dessen im März 1786 der Messias aufgeführt (Cramer Magaz. f. Mus. II S. 960 ff.).

9) Genaueren Bericht über diese Aufführung gab Hiller in der von ihm veröffentlichten Nachricht (Berlin 1786. 4), vgl. Ephemeriden der Litt. u. des Theat. III S. 335 f. IV S. 333 ff. Es waren gegen 300 Mitwirkende betheiligt.

10) Auch diese gab Hiller Veranlassung zu einigen aufklärenden Schriftchen: Fragment aus Händels Messias; über Alt und Neu in der Musik; der Messias von Händel nebst angehängten Betrachtungen darüber. Hier waren mehr als 100 Theilnehmer dabei; der Enthusiasmus des Publicums war groß, wie ein damals junger Zuhörer später berichtete (Reichardts mus. Ztg. I S. 126 ff. vgl. Rochlitz Für Freunde der Tonk. I S. 22 f. A. M. Z. XXX S. 491).

stärken, die er ganz neu ausschrieb und damit, wie er selbst sagt (eb. S. 20), den Dank des Kenners und aufmerksamen Zuhörers verdiente.

Es kam bei dieser Bearbeitung wesentlich darauf an dem Orchester da wo es in Masse wirken soll durch die Blasinstrumente eine größere Fülle und Kraft zu geben, wie sie ursprünglich durch die Mitwirkung der Orgel erreicht wurde, sodann die Ausführung der Harmonie, welche Händel dem Organisten oder Cembalisten überlassen hatte, in entsprechender Weise ins Orchester zu verlegen, wiederum hauptsächlich durch die Blasinstrumente. Mozarts Originalpartituren von Acis und Galathea[11], der Ode für den St. Cäcilientag[12] und dem Alexanderfeste[13], welche sämmtlich in der kön. Bibliothek in Berlin aufbewahrt werden, zeigen wie er dabei verfahren ist. Die Singstimmen mit den Sai-

11) Das Schäferspiel Acis and Galatea ist von Händel in Cannons um 1720 componirt (Chrysander Händel I S. 479 ff.).

12) Im Anschluß an eine alte Sitte den Cäcilientag (22 Nov.) durch Musik zu feiern, hatte sich in London eine musical society gebildet, welche an diesem Tage eine große Aufführung veranstaltete; Text und Musik waren ausdrücklich dafür bestimmt und das Lob der Musik bildete den Gegenstand. Eine Reihe berühmter Gedichte und Compositionen der ersten Meister ist dadurch veranlaßt worden. Die Geschichte dieser Aufführungen ist ausführlich gegeben von W. H. Husk (An account of the musical celebrations on St. Cecilia's day Lond. 1857). Drydens Song for St. Cecilia's day („From Harmony, from heavenly harmony This universal frame began") war 1687 gedichtet und von Draghi in Musik gesetzt; Händel componirte dasselbe Gedicht im Herbst 1739.

13) Drydens Alexanders feast wurde 1697 gedichtet und mit Jer. Clarks Musik aufgeführt. Händel componirte dasselbe 1736; bei der wiederholten Aufführung im Jahr 1737 waren am Schluß noch ein von Newburgh Hamilton gedichtetes Duett und Chor hinzugefügt, welche in Mozarts Bearbeitung nicht mit aufgenommen wurden. Die Partitur der letzteren ist in Leipzig bei Peters gedruckt.

teninstrumenten ließ er so wie Händel sie geschrieben hat in seine Partitur übertragen und diese blieben unverändert mit Ausnahme einiger Stellen, an welchen Händel nur eine Violinstimme gesetzt hat, wo nun zur Ausfüllung der Harmonie auch die zweite Violine und Bratsche benutzt worden sind; die Blasinstrumente sind vom Copisten ganz weggelassen um Mozart freie Hand zu lassen. Er hat nun zuvörderst wo Händel Blasinstrumente in charakteristischer Weise angewendet hat dieselben ganz so beibehalten, wo aber die Oboen, welche durchgehends neben den Saiteninstrumenten gebraucht sind, gewissermaßen nur die Blasinstrumente überhaupt repräsentiren, ist er frei mit denselben verfahren. Er setzt entweder andere einzelne Instrumente an ihre Stelle, selten Flöten, sehr häufig Clarinetten, oder läßt den vollen Chor der Blasinstrumente mit oder ohne Oboen eintreten, verwendet aber die sämmtlichen Blasinstrumente auch da, wo Händel nicht einmal Oboen gebraucht hatte, um dem Ganzen mehr Kraft zu geben oder die Harmonie zu füllen. Der häufige Gebrauch der Clarinetten anstatt der Oboen weist darauf hin daß der volle kräftige Klang der Orgel dadurch ersetzt werden sollte, jedoch ohne daß Mozart je darauf ausgegangen wäre diese specifische Klangfarbe nachzuahmen; er gebraucht vielmehr die ihm zu Gebote stehenden Mittel ganz frei um den Hauptzweck zu erreichen. Die Folge davon ist nothwendig daß die ganze Klangfarbe der Instrumentation wesentlich geändert ist, und auch die Partien, welche ganz aus Händels Original herübergenommen sind, erhalten durch die andere Umgebung einen sehr verschiedenen Charakter. Ebenso frei ist Mozart da verfahren, wo er die Rolle des Cembalisten übernahm. Er begnügt sich nicht mit so zu sagen philologischer Genauigkeit die vorgeschriebenen oder angedeuteten Harmonien auszufüllen und die unentbehrlichen

Accordfolgen herzustellen, sondern er giebt den Mittelstimmen freie Bewegung und selbständige Führung nach Maaßgabe der von Händel gebrauchten Motive, welche er weiter entwickelt, er erfindet auch wohl, durch diese angeregt, neue Motive welche selbständig ausgeführt werden um der Begleitung Leben und Bewegung zu geben, und grade hier tritt auch die Benutzung der neu eingeführten Blasinstrumente eigenthümlich hervor. Im Wesentlichen ist hier das geleistet, was man damals von einem tüchtigen Organisten erwartete, und was auch gegenwärtig bei der Reproduction eines älteren Musikwerks, das auf die freie Mitwirkung eines Cembalisten berechnet war, nicht ganz zu umgehen ist[14]. Das Bedenkliche, welches darin liegt, daß eine fremde Hand ein in bestimmter Weise gedachtes und ausgeführtes Kunstwerk berührt und theilweise nach den Bedürfnissen einer anderen Zeit modelt, ist unverkennbar, auch bei der liebevollsten und geschicktesten Behandlung sind Ungleichheiten und Incongruenzen nicht zu vermeiden; und da hier einem bestimmt Ueberlieferten eine rein subjective Auffassung gegenübertritt, erscheint jede andere Auffassung als gleich berechtigt und das Urtheil darüber, in welcher Weise und in welchem Maaße eine Modification zuläßig, wird in jedem einzelnen Falle durch Bildung und Geschmack des Individuums bestimmt werden. Im Allgemeinen kann man ohne Bedenken von diesen Bearbeitungen Mozarts sagen, daß sie nicht allein die völlige Sicherheit des Meisters in der Benutzung aller Mittel zeigen, sondern auch die größte Pietät für Händel. Ueberall ist der ernste Wille erkennbar das, was ihm als das Wesentliche erschien,

14) Der vortreffliche Klavierauszug, welcher in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft der Partitur von Acis und Galathea beigegeben ist, bietet durchgehends eine ähnliche Ausführung und Bearbeitung dar.

zur vollen Geltung zu bringen und durch die neu angewandten Mittel kräftig hervorzuheben oder reicher zu schmücken; nirgends tritt ein Bestreben hervor die eigene Richtung und Kunst aufzudrängen, vielmehr gewahrt man das sorgfältige Studium die einzelnen Züge der neuen Bearbeitung aus Händel heraus und in seiner Weise zu entwickeln, was mit ebensoviel Geist als Feinheit geschieht. Mag man daher über den praktischen Gebrauch dieser Bearbeitungen noch so verschieden denken, als ein Beweis für das Studium, welches Mozart Händel zuwandte, für die Stellung welche er sich bei der Lösung einer solchen Aufgabe anwies, für seine leichte und feine Auffassung fremder Schöpfungen sind diese Bearbeitungen eben so interessant als lehrreich.

Etwas anders verhält es sich mit der Bearbeitung des Messias[15]. Die drei genannten Oratorien sind von so mäßiger

15) Mozart hatte den Messias 1777 in Mannheim gehört, aber offenbar keinen großen Eindruck davon bekommen. Er schreibt seinem Vater daß er den Tag nach seiner Ankunft am 31 Oct. in die Probe gegangen sei, „das Oratorium, welches man probirt ist von Händl, ich bin aber nicht blieben, denn man hat vorher einen Psalm Magnificat probirt, vom hiesigen Vice-Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stunde gedauert": von der Aufführung ist keine Rede. Daß es der Messias war sieht man aus den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (1778 S. 119), wo es zur Entgegnung eines Artikels im Hamburger Correspondenten, in welchem bei Gelegenheit von Holzbauers Günther von Schwarzburg an Händels edle Simplicität erinnert war, heißt: „Der erste November des letztverwichenen Jahres war der Tag, an welchem hier die Kenner Gelegenheit hatten die Simplicität eines Händel zu beurtheilen. Von unseren besten Sängern und Instrumentisten ward sein so hoch gerühmtes Oratorium der Messias aufgeführt. Bei allen war der Wetteifer recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen; aber was geschah? Alle Zuhörer gähnten. War dieses ein Zeichen von verderbten Organen, so haben wir Mannheimer alle dieses Unglück mit einander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet mag das einhellige Zeugniß aller derer bewähren,

Ausdehnung daß sie für eine Aufführung grade passend erschienen, bei der ungleich größeren Länge des Messias, dessen erste Bearbeitung zu Grunde gelegt wurde, erschien eine Abkürzung nothwendig, es wurden deshalb mehrere Stücke ganz fortgelassen, andere verkürzt. Daß man dabei auch auf den Gedanken an noch tiefer eingreifende Veränderungen kam beweist folgender von Niemtschek (S. 31) mitgetheilter Brief van Swietens an Mozart (21 März 1789): „Ihr Gedanke den Text der kalten Arie in ein Recitativ zu bringen ist trefflich, und in der Ungewißheit ob Sie wohl die Worte zurückbehalten haben schicke ich sie Ihnen hier abgeschrieben. Wer Händel so feierlich und so geschmackvoll kleiden kann, daß er einerseits auch den Modegecken gefällt und andererseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeigt, der hat seinen Werth gefühlt, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdrucks gelangt und kann und wird sicher daraus schöpfen. So sehe ich dasjenige an, was Sie leisteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu

---

die unser Orchester kennen. Was anders als die unerträgliche Trockenheit, nicht edle Simplicität der Musik hat also uns in diese tödtliche Apathie versetzt! Wie auffallend war der Contrast, als ein Psalm Magnificat, das unser zweiter Kapellmeister gesetzt und jener unvollendeten Aufführung unmittelbar nachgefolgt, nicht nur uns wieder zum Leben geführt, sondern ein Wonnegefühl in uns erregt hat, das ich nicht zu schildern vermag." Die „unvollendete Aufführung" wird durch eine andere Stelle erklärt, wo es heißt (eb. 1779 S. 280): „es blieb aber beim ersten Theil des Oratoriums, der zweite konnte noch nicht folgen, weil diese trockne Musik kein Zuhörer aushalten will." In Kopenhagen war der Erfolg ein ähnlicher und der Referent, welcher Händel „immer sein Zeitalter dabei in Gedanken nicht aufhört zu bewundern", meint doch, es käme viel im Messias vor, was ein Kunstrichter von Geschmack nicht mehr dulden würde, wohin er die gar zu große Vorliebe für Fugen rechnet, und manche Stellen hätten die Neueren z. B. Wolff in seiner Ostercantate viel besser bearbeitet (Cramer Mag. f. Mus. II S. 963 ff.).

sprechen, sondern nur von dem Wunsche das Recitativ bald zu erhalten." Indessen ist dieser Gedanke, soweit man nach der gedruckten Partitur urtheilen kann, doch nicht ausgeführt worden. Mozart ist aber auch in der Umarbeitung des Orchesters hier weiter gegangen als oben bezeichnet wurde. Er hat die charakteristische Instrumentation Händels mitunter geändert, auch wenn keine äußere Nothwendigkeit vorhanden war [16], z. B. die Trompeten in dem Chor Glory tho God (Ehre sei Gott) und ist in der instrumentalen Ausführung mancher Stücke weit über die Berechtigung hinausgegangen, welche man einem fremden Kunstwerk gegenüber allenfalls zugestehen kann. Allerdings sind grade diese Stücke durch ihre Klangwirkung und die musikalische Behandlung an sich ebenso bewundernswürdig als durch die Feinheit, mit welcher Mozart aus dem von Händel Gegebenen seine Erweiterungen abzuleiten verstand; man sieht, wie das Interesse an der Aufgabe den Faden des Meisters fortzuspinnen ihn anzog und über die Grenzen verlockte. Allein es läßt sich nicht verkennen daß so aus diesen Stücken etwas ganz anderes geworden ist als was Händel gewollt hat, daß sie fremdartig aus dem Zusammenhang treten und die Einheitlichkeit des Ganzen stören [17]. Es ist daher begreiflich daß

16) Dies war z. B. offenbar bei der Arie The trumpet shall sound (Sie schallt die Posaune) der Fall. Solotrompeter, wie zu Händels Zeit gab es nicht und so wurde versucht zu retten, was ausführbar war, wobei es ohne Umarbeitung nicht abgehen konnte.

17) Eins der merkwürdigsten Beispiele ist die Arie: The people that walked in darkness (Das Volk das im Dunkeln wandelt), wo die von Mozart hinzugefügten Blasinstrumente sicher gegen Händels Absicht sind, aber an sich betrachtet den Vorwurf „betrübter Malerei" ebenso sicher nicht verdienen, welchen Thibaut (üb. Reinheit der Tonkunst S. 66 f.) ihnen macht.

Mozarts Bearbeitung neben unverständigem Lob [18] auch unbilligen Tadel erfuhr [19], während tiefer eingehende Beurtheiler wie Rochlitz [20] und Zelter [21] nicht allein Gelungenes und Verfehltes — wiewohl im Einzelnen vielfach abweichend — unterschieden, sondern auch Veranlassung und Absicht der Arbeit in gerechte Erwägung zogen.

Man darf nämlich nicht vergessen daß Mozart diese Bearbeitungen lediglich zum Zweck jener van Swietenschen Aufführungen vornahm; dabei übten auch der Geschmack des Unternehmers, die Kräfte über welche man zu verfügen hatte, überhaupt die äußeren Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade ihren Einfluß aus, wenn sich dieser gleich im

18) In Fr. Th. Manns musik. Taschenb. für 1805 liest man (S. 3): „Der genielle Mozart, der von den Umständen gedrungen diese Bearbeitung unternahm, würde sie gewiß unterlassen haben, wenn er nicht eingesehen hätte, daß dies Werk durch seine Bearbeitung, dessen ein wahres Kunstwerk nicht bedarf, keineswegs verlieren, sondern im Gegentheil gewinnen würde. Daher erhob er jene bis zur Manier getriebene Simplicität, jene langweilige ermüdende Leere durch Ausfüllung der Begleitung. Göttliche Zierden sind es, die Mozart aus der Fülle seiner Harmonie hier zusetzte, die aber bei diesem für solche Schönheit unorganisirten Werk so isolirt stehen, daß sie einen zweiten Bestandtheil ausmachen."

19) In einem Bericht aus Hamburg (Reichardts mus. Ztg. I S. 197) heißt es von der Mozartschen Bearbeitung: „Michel Angelos Gemälde muß kein David übermalen wollen. Setzte doch Händel zu Mozarts Opern keine Orgel u. s. w. oder vielmehr strich keine — — weg", wozu Reichardt bemerkt, das Wort sei in der Handschrift des „ehrwürdigen Correspondenten" unleserlich.

20) Jen. Allg. Litt. Ztg. 1804 I S. 601 ff. Als Verfasser der ausführlichen Recension nennt sich Rochlitz (Für Freunde der Tonk. I S. 259 f.). Vgl. A. M. Z. IX S. 476. XV S. 428 f. XXIX S. 692.

21) Reichardts mus. Ztg. I S. 41 ff. Zelter, der sich gegen Goethe zu dieser Recension bekennt (Briefw. II S. 302. III S. 418), pflegte doch den Messias nach Mozarts Bearbeitung mit neuen Abänderungen und Auslassungen aufzuführen (Berl. allg. mus. Ztg. 1824 S. 427 ff.).

Einzelnen nicht nachweisen läßt. Suchte er auch, indem er mit Liebe arbeitete, das zu erreichen was Händel mit den Mitteln neuer Instrumentation etwa gegeben haben würde, so darf man ihm in keiner Weise den Gedanken unterschieben, als habe er Händel verbessern wollen[22], vielmehr dachte er diese Werke durch eine Bearbeitung, welche das seiner Ansicht nach Wesentliche unangetastet ließ, seinem Publicum näher zu bringen. Daß Mozarts Bearbeitung gedruckt[23] und vielfach so aufgenommen wurde, als sei sie bestimmt das ohnehin wenig bekannte Original zu verdrängen und gewissermaßen als rechtmäßige, verbesserte Auflage desselben zu gelten, daran ist er völlig unschuldig, obgleich er es oft hat büßen müssen.

Ebensowenig darf man außer Acht lassen daß der historische Sinn welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte. Bei weitem die meisten Compositionen verdankten ihre Entstehung und ihre bestimmte Gestalt zufälligen Umständen, welche auch die größten Meister als maaßgebende Bedingungen anerkannten; indem sie der Gegenwart zu genügen suchten, schufen sie für die Zukunft. Daher benutzten sie mit größter Freiheit ihre Arbeiten ganz oder theilweise für neue Aufgaben, entlehnten und verwandten was ihnen brauchbar schien, und paßten bei wiederholten Aufführungen durch Zusätze, Auslassungen, Umarbeitungen ihr Werk den jedesmaligen Verhältnissen an. Es lag nahe dieselbe Freiheit auch gegenüber den Werken fremder Meister besonders früherer Zeit geltend zu machen, und man hielt sich berechtigt dieselben in der Weise zugerichtet dem Publicum darzubieten,

22) Vgl. Parke mus. mem. II p. 76.

23) Die Partitur von Mozarts Bearbeitung ist gedruckt in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel, wie versichert wird nach Mozarts eigenem Manuscript (Reichardt mus. Ztg. I S. 127).

wie dieses sie am leichtesten und bequemsten genießen konnte. Vergegenwärtigt man sich, was in dieser Hinsicht damals für erlaubt galt[24], so wird man vor dem künstlerischen Sinn mit dem Mozart seine Aufgabe löste Respect bekommen[25]. Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit so sehr durchdringt, daß wir unsere Litteratur und Kunst ganz vorwiegend von diesem Gesichtspunkt aus betrachten, verlangt daß der Genuß eines Kunstwerks auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei und daß dieses ganz so wie es der Künstler geschaffen hat zur Darstellung komme. Daß diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduction musikalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt ist ebenso gewiß als es zweifelhaft ist, wieweit das große Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muß, für diese Weise des Genießens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen daß nicht die Gelehrten den Ton angeben[26].

24) So hat Hiller das Stabat mater von Pergolese nicht bloß neu instrumentirt, sondern theilweise für vierstimmigen Chor bearbeitet; J. A. Schulze sechs Instrumentaladagios von J. Haydn zu einer Cantate „der Versöhnungstod“ für Chor und Orchester umgearbeitet. Und was hat man aus Mozarts Kirchenmusik gemacht (I S. 688 f.)!

25) Gerber schlug alles Ernstes vor die Chöre des Messias nach Mozarts Bearbeitung aufzuführen, die Arien aber sämmtlich von bewährten Componisten neu componiren zu lassen (A. M. Z. XX S. 832 f.).

26) In der Kürze sei hier der Schluß, durch welchen Mozart Glucks Ouverture zu Iphigenie in Aulis für Concertaufführungen einrichtete erwähnt. Ich habe keine bestimmte Angabe gefunden daß und wann Mozart ihn geschrieben habe, auch Schmid (Gluck S. 213) scheint nur die allgemeine Tradition gekannt zu haben, der zu widersprechen auch kein bestimmter Grund vorliegt. Dieser Schluß ist schön und würdig, aber obgleich aus den Motiven der Ouverture gezogen, spricht er die Verschiedenheit der musikalischen Natur und Weise Mozarts von der Gluckschen wahrhaft überraschend aus.

20.

Die mißlichen und gedrückten Umstände, in welchen sich Mozart in Wien befand[1], mochten in ihm den Gedanken an eine Kunstreise rege machen, die bestimmte Veranlassung dazu ging vom Fürsten Carl Lichnowsky aus, dem Gemahl der Gräfin Thun, einem eifrigen Musikfreund und Schüler Mozarts, dem er herzlich zugethan war. Seine Besitzungen in Schlesien sowie seine Stellung in der preußischen Armee legten ihm die Verpflichtung auf von Zeit zu Zeit sich in Berlin aufzuhalten; als er im Frühjahr 1789 eine Reise dahin unternahm, machte er Mozart das Anerbieten ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Die Musikliebe und die Freigebigkeit Friedrich Wilhelms II ließen dort einen günstigen Erfolg erwarten und Lichnowsky konnte ihm durch seinen Einfluß sehr förderlich sein.

So machten sie sich denn am 8 April 1789 auf den Weg[2]. In Prag, wo sie sich nur einen Tag aufhielten, wurde mit Guardasoni der Contract zu einer neuen, auf den Herbst von Mozart zu schreibenden Oper „fast richtig gemacht" — leider nur fast richtig, denn der Contract kam bekanntlich nicht zur Ausführung. Besonders erfreuet war Mozart über die Nachricht, welche sein alter Freund Ramm aus Berlin dorthin gebracht hatte, daß der König, der von seiner Absicht nach Berlin zu kommen unterrichtet war,

---

1) Zeugniß davon legt ein unter dem 2 April 1789 ausgestellter Wechsel über 100 Fl., an Herrn v. Hofdankl oder dessen Ordre binnen vier Monaten zu zahlen, ab welchen Hr. Fr. Mendheim in Berlin im Original besitzt.

2) Ueber den Verlauf dieser Reise geben Mozarts Briefe an seine Frau (Beil. XIX) Auskunft, wozu noch manche Detailnotizen hinzukommen.

wiederholt sich erkundigt hatte, ob er denn nur seinen Plan auch gewiß ausführen werde.

In Dresden, wo sie am 12ten April ankamen, war Mozarts erster Gang die alte Freundin Mad. Duschek aufzusuchen, welche sich dort bei der befreundeten Neumannschen Familie zum Besuch aufhielt; auch Mozart fühlte sich unter diesen „herrlichen Leuten" bald heimisch. Durch Neumann[3], der als eifriger und gebildeter Musikfreund in großem Ansehen stand, wurde Mozart mit den Personen, welche sich für Musik interessirten[4], bekannt gemacht. Kapellmeister Naumann, von dem er eine Messe hörte, die ihm „sehr mittelmäßig" vorkam, scheint ihn so wenig angezogen zu haben, als dieser an Mozart Gefallen fand[5]. Als

3) Joh. Leop. Neumann, geb. in Dresden 1748, wurde daselbst nach vollendeten Studien Sekretär beim geheimen Kriegsrathscollegium und 1795 Oberkriegs- und Proviantcommissarius. Anfangs durch Hagedorn begünstigt nahm er durch seine litterarische und musikalische Thätigkeit eine geachtete Stellung ein. Er übersetzte für Naumann, mit dem er nahe befreundet war, die Opern Cora und Amphion, sowie mehrere italiänische Cantaten und versuchte sich in verschiedenen Dichtungsarten. Im Jahr 1777 gründete er eine musikalische Akademie, welche bis zum Jahr 1783 größere, sehr gerühmte Aufführungen veranstaltete (Heymann Dresdens Schriftsteller u. Künstler S. 280 f. Meißner Biogr. Naumanns II S. 267 ff.). Seine Frau galt für eine vortreffliche Klavierspielerin.

4) Zu diesen gehörte in erster Reihe Körner; daß Mozart mit ihm bekannt geworden war beweist ein artiges von seiner Schwägerin Dora Stock 1789 mit Silberstift gezeichnetes Porträt Mozarts, welches kürzlich im Stich bei Schröder in Berlin publicirt ist. Hätte Schiller ein lebhafteres Interesse für Musik gehabt, würde ihm Körner gewiß über Mozart berichtet haben.

5) Einer Tradition zufolge pflegte Naumann Mozart einen musikalischen Sansculotten zu nennen. Doch wird von Mannstein (Gesch. Geist u. Ausübung des Gesanges S. 89) erzählt, Naumann habe, als er die Stelle tu sospiri, o duol funesto aus der für die Storace com-

eine ungewöhnliche Ehre durfte er die Aufforderung ansehen sich am 14 April bei Hofe hören zu lassen, wofür ihm eine goldne Dose überreicht wurde. Außerdem spielte er mit seiner gewöhnlichen Gefälligkeit viel und gern in Privatcirkeln[6]; die Bewunderung, welche man ihm zu Theil werden ließ, wurde noch durch einen Wettstreit erhöhet, aus welchem er siegreich hervorging. Es war nämlich Häßler aus Erfurt[7] zufällig in Dresden gegenwärtig, der damals

ponirten Arie hörte, entzückt ausgerufen: „Das ist ein göttlicher Gedanke! Wer hat diesen Menschen gelehrt Theilnahme an fremdem Schmerze und den des eigenen Herzens in so wenigen Noten auszudrücken?"

6) Ein Bericht aus Dresden in der musik. Real-Zeitg. 1789 S. 191 lautet: „Am 14 April hat sich der berühmte Tonsetzer W. A. Mozart von Wien bei Sr. Kurfürstl. Durchlaucht auf dem Fortepiano hören lassen — außerdem hat er auch noch hier in Dresden in vielen herrschaftlichen und Privathäusern mit dem grenzenlosesten Beifall gespielt, seine Fertigkeit auf dem Klavier und dem Fortepiano ist ganz unaussprechlich — hierzu kommt nun noch seine außerordentliche Fertigkeit vom Blatt zu lesen, die wahrlich bis zum Unglaublichen geht — denn er selbst ist beinahe nicht im Stande durch Uebung eine Sache besser zu spielen als er sie gleich das erstemal spielt. Auch auf der Orgel hat er seine große Geschicklichkeit in der gebundenen Schreibart bewiesen. Er geht von hier nach Berlin."

7) Joh. Wilh. Häßler hat seine früheren Schicksale in dem originellen Lebenslauf beschrieben, welcher vor dem zweiten Heft seiner Sechs leichten Sonaten (Erf. 1786) steht. Er ist 1747 in Erfurt geboren; sein Vater, „Erfinder der allgemein bekannten wollenen Plüschmützen", ließ ihn zwar Musik bei Kittel lernen, hielt ihn aber bei seinem Handwerk fest und die Verhältnisse zwangen ihn auch später unter den ungünstigsten Verhältnissen Mützenfabrikant zu bleiben. Dabei trieb er mit Leidenschaft Musik, machte Kunstreisen, gründete 1780 ein Concertinstitut in Erfurt nach dem Muster des Hillerschen, das er selbst dirigirte, und erwarb sich als Virtuos und Componist bedeutenden Ruf. Im Jahr 1790 verließ er Erfurt, hielt sich 1791 in London auf, ging 1792 nach Petersburg und von da 1794 nach Moskau, wo er bis 1822 als Virtuos und Lehrer lebte.

für einen der ausgezeichnetsten Klavierspieler und Organisten galt. Man rühmte seine erstaunliche Fingerfertigkeit, seinen feurigen und brillanten Vortrag[8], die ganz eigenthümliche Gabe „in das hinreißendste Prestissimo einen Ausdruck zu legen, der an Weichheit und Rührung dem Adagio wenig nachgebe"[9]; dazu spielte er die schwersten Sachen mit Richtigkeit und vortrefflichem Ausdruck vom Blatt weg. Als Orgelspieler zeichnete er sich besonders durch die Fertigkeit aus mit welcher er das Pedal behandelte[10]. Er fühlte sich auch nicht wenig und als er im Sommer 1788 in Dresden war und „durch sein unaussprechlich gefühlvolles Spiel bei jedem der ihn hörte Staunen erweckte", wollte man sicher wissen daß er von da nach Wien zu gehen beabsichtige, „um dem Wiener musikalischen Publicum in einem Wettstreit mit dem großen Mozart zu zeigen, daß letzterer, so stark er auf dem Fortepiano ist, doch nicht Klavier spielen könne"[11]. Mozart erschien er, wie wir sehen, als kein sehr gefährlicher Gegner; er erkennt zwar seine Fertigkeit auf dem Pedal an, setzt ihn aber als Orgelspieler unter Albrechtsberger, als

---

8) Cramer Mag. f. Mus. II S. 404. „Der Klavierspieler Häßler aus Erfurt" schreibt Schiller an Körner (18 Aug. 1787 I S. 154) „spielte meisterhaft. Er componirt selbst sehr gut. Der Mensch hat viel Originelles und überaus viel Feuer." Car. v. Wolzogen schreibt Schiller (18 Nov. 1788, litt. Nachl. I S. 203): „Mit Vergnügen hörte ich Häßler spielen. Das Clavier giebt einen rührendern und graziöseren Ton unter seiner Hand, und sein Ausdruck ist sehr lebhaft und wahr."

9) Meyer, F. L. Schröder II, 1 S. 360.

10) Im musik. Wochenblatt wird folgende Anekdote erzählt (S. 71): Was halten Sie denn von dem Herrn Häßler? fragte ein Liebhaber einen neben ihm sitzenden Musiker, als sich der Erfurtische Orpheus auf der Garnisonsorgel zu Berlin hören ließ. — „Daß er mit seinen Händen wie ein Engel und mit den Füßen wie ein Teufel spielt."

11) Mus. Real-Ztg. 1788 S. 56.

Klavierspieler neben die Aurnhammer, wonach denn „seine Schale ziemlich sank.“

Sein Aufenthalt in Leipzig ließ dort, wo schon damals ein regeres musikalisches Leben herrschte, ungleich lebhaftere Eindrücke zurück. Fr. Rochlitz, der als ein junger Mann in dem Kreise von Doles[12], in welchem Mozart hauptsächlich verkehrte, ihm näher treten konnte, hat uns eine Reihe interessanter Züge aufbewahrt, welche ihn als Mensch und Künstler näher charakterisiren, von denen die meisten bereits angeführt sind. So liebenswürdig und frei er sich unter Freunden in Ernst und Scherz gehen ließ, so offen und unbefangen er seine Urtheile über Kunst und Künstler aussprach, so gefällig und bereitwillig zeigte er sich überall in den Kreisen, wo man Sinn und Interesse für Musik hatte, und war „mit seiner Kunst nicht so kostbar wie manche andere Künstler“; fast an jedem Abend während der Zeit seines Aufenthalts in Leipzig war bald in diesem bald in jenem angesehenen Hause Kammermusik, vorzüglich Quartett, wobei Mozart Klavier oder Bratsche spielte. Der wackre Violinspieler Berger, der stets mitwirkte, pflegte noch als Greis, wenn solch ein Stück zum Vorschein kam, mit gerührter Freundlichkeit einem Freunde zuzuflüstern: „Ach, das habe ich ehemals dem großen Mozart selbst zu accompagniren die Ehre gehabt“[13].

„Am 22 April“ berichtet ein Ohrenzeuge „ließ er sich ohne

12) Joh. Fr. Doles, geb. 1715 zu Steinbach, studirte in Leipzig und wurde dort ein Schüler Joh. Seb. Bachs, 1744 wurde er als Cantor in Freiberg, 1756 in Leipzig an der Thomasschule angestellt, trat 1789 in den Ruhestand und starb 1797. Seine Abschiedscantate Ich komme vor dein Angesicht widmete er „zween seiner würdigsten Gönner und Freunde, Hrn. Mozart und Hrn. Naumann.“

13) Rochlitz Für Freunde der Tonk. III S. 222.

vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er spielte da eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organist Görner und der verstorbene Cantor Doles waren neben ihm und zogen die Register. Ich sah ihn selbst, einen jungen modisch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Seb. Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden. Mozart hatte mit sehr gutem Anstande und mit der größten Leichtigkeit alle harmonischen Künste angebracht und die Themate, unter andern den Choral Jesu meine Zuversicht aufs herrlichste aus dem Stegreife durchgeführt"[14]. Zum Dank ließ ihm Doles von seinen Thomanern Bachs Motette Singet dem Herrn ein neues Lied vorsingen, und wir haben schon gesehen, in welche Bewunderung ihn dieselbe versetzte, und mit welcher Begeisterung er sogleich die übrigen Bachschen Motetten dort studirte (III S. 427 f.).

Kurz darauf reiste er, wie es scheint ohne ein Concert gegeben zu haben, nach Berlin und begab sich von da sogleich nach Potsdam, wo ihn Lichnowsky dem König vorstellte.

Friedrich Wilhelm II hatte eine hervorragende Begabung und Neigung für Musik. Von dem ausgezeichneten Violoncellisten Duport d. ä.[15] gebildet war er selbst ein

---

14) Reichardt mus. Ztg. I S. 132.

15) Jean Pierre Duport, geb. in Paris 1741, war als ausgezeichneter Violinist seit 1761 im Dienste des Prinzen von Conti, machte später mehrere Kunstreisen und trat 1773 in die Kapelle Friedrichs des Großen ein, wurde Lehrer des Kronprinzen, dann Director und Intendant seiner Kammermusik; er starb 1818. Er war als der erste Violoncellspieler allgemein anerkannt, Reichardt Briefe e. aufmerks. Reisenden I S. 177 f. mus. Monatsschr. S. 19 f.

guter Violoncellspieler geworden und spielte nicht allein als Solist, sondern in den Proben sogar im Orchester eifrig mit (S. 91). Schon als Kronprinz hielt er eine vollständig besetzte, vortreffliche Kapelle, welche unter Duports Leitung regelmäßige Concerte vor ihm aufführte, in welchen auch fremde Virtuosen sich hören ließen[16]. Ihn zeichnete nach Reichardts Charakteristik[17] eine große Vielseitigkeit des Geschmacks aus, welche der Einseitigkeit der durch Friedrich den Großen so lange vertretenen Richtung gegenüber besonders förderlich war. Auf seinen Antrieb hatte Reichardt seine Concerts spirituels unternommen, in welchen vorzugsweise die ältere italiänische Musik zu Gehör gebracht wurde, er schätzte Händel und Gluck, in seinen Concerten wie auf der Bühne begünstigte er gleichmäßig italiänische, französische und deutsche Musik, namentlich die durch Haydn ins Leben gerufne Instrumentalmusik fand an ihm einen theilnehmenden Gönner. Nach seinem Regierungsantritt im Jahr 1786 hatten sich die musikalischen Bestrebungen solcher Begünstigungen noch in größerem Maaßstabe zu erfreuen. Er vereinigte seine bisherige Kapelle mit der königlichen und stellte Reichardt als Kapellmeister an ihre Spitze. Die große italiänische Oper, welche im Carneval gegeben wurde, erhielt eine glänzende Ausstattung und außer den Berliner Componisten Alessandri und Reichardt wurde auch Naumann mit Compositionen für dieselbe beauftragt. Das bis dahin wenig begünstigte deutsche Schauspiel wurde zum Nationaltheater erhoben und durch eine regelmäßige Unterstützung sicher gestellt, was für die Hebung der deutschen Oper von großem

16) Ueber ein Concert beim Kronprinzen berichtet Wolf (Auch eine Reise Weim. 1784 S. 10 ff.).

17) Reichardt musik. Monatsschr. S. 70 f. mus. Ztg. I S. 2 f. Vgl. Schneider Gesch. der Oper S. 52 f.

Gewicht war. Daneben wurde auch die opera buffa und die französische Oper gepflegt, so daß bei einem Hoffest im Sommer 1789 an einem Abend Cimarosas Falegname, Dalayracs Nina und Reichardts Claudine von Villabella aufgeführt wurde. Die Concerte des Königs, welche der Leitung Duports anvertraut blieben, wurden dabei in alter Weise fortgesetzt. Da der König bedeutende Künstler, fremde wie einheimische, nicht allein freigebig belohnte sondern im persönlichen Verkehr mit der gewinnendsten Freundlichkeit und Theilnahme behandelte, ist es begreiflich daß diese ihn in hohen Ehren hielten und mit nicht geringen Erwartungen sich ihm zu nahen pflegten[18].

Mozart war dem König durch die mit großem Beifall in Berlin gegebene Entführung, dann aber auch als Instrumentalcomponist, besonders durch seine Quartetts bestens empfohlen; daß er durch seine Leistungen als Virtuos, wie durch sein ganzes Auftreten das günstige Vorurtheil nur bestätigt haben werde, läßt sich nicht bezweifeln. Allein er fand ein mächtiges Hinderniß an Duport, der ebenso stolz und hochfahrend als intriguant war[19]. Beim ersten Besuch, welchen Mozart ihm machte, verlangte er daß dieser französisch mit ihm reden solle, was dieser obwohl der Sprache mächtig bestimmt ablehnte. „So ein welscher Fratz" sagte er „der jahrelang in deutschen Landen wäre und deutsches Brod fräße,

18) Interessant sind die Berichte über Dittersdorfs (Selbstbiogr. S. 248 ff.) und Naumanns (Meißner Biogr. II S. 189 ff. Naumanns Leben S. 267 ff.) persönlichen Verkehr mit Friedrich Wilhelm II.

19) Sehr offen wird über seine Anmaßung gesprochen muſ. Monatsschr. S. 20; vgl. Schneider Gesch. der Oper Beil. XXXVI, 15. 16. Der ausgezeichnete Violinspieler Giornovichi hatte schon früher die Dienste des Kronprinzen verlassen, weil er ebenso stolz und leidenschaftlich sich mit Duport nicht vertragen konnte (ebend. S. 71).

müßte auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen wäre"[20]. Das vergab ihm Duport nicht, obgleich ihm Mozart die Aufmerksamkeit erwies, dort über einen von Duport componirten und reizend gespielten Menuett Variationen zu componiren (29 April 1789) und vorzutragen, und suchte beim König gegen ihn zu intriguiren. Dies hatte freilich keinen Erfolg, der König zog Mozart regelmäßig zu seinen Concerten und ließ sich gern von ihm vorspielen. Als er ihn fragte, was er von der Berliner Kapelle halte, antwortete Mozart freimüthig, sie vereinige die größten Virtuosen der Welt, aber wenn die Herren zusammenwären könnten sie es besser machen[21]. Daran knüpfte sich der Antrag des Königs,

20) So erzählt ein Berliner musikalischer Veteran (neue Berl. Mus. Ztg. 1856 S. 35).

21) Rochlitz A. M. Z. I S. 22. Auch was Dittersdorf von dem Erfolg seines Dirigirens und den darüber geschehenen Aeußerungen erzählt (Selbstbiogr. S. 267 f.) scheint darauf hinzuweisen, daß man mit Reichardts Direction nicht zufrieden war. Ob hierin auch ein Grund der Mißstimmung lag, welche sich in den Urtheilen Reichardts und der von ihm beeinflußten Journale über Mozart so unverkennbar ausspricht, wage ich nicht zu entscheiden (vgl. Rochlitz A. M. Z. XXX S. 491 f.). Jedenfalls lag sie tief in Reichardts Natur begründet die im stärksten Gegensatz zu der Mozarts stand. Er war sicherlich ein bedeutender Mensch, von entschiedenem musikalischen Talent, scharfem Verstand, vielseitiger Bildung und großer Energie, aber Leidenschaftlichkeit, Ehrgeiz und Eitelkeit ließen ihn selten zu einem reinen Resultat kommen, da er in fortwährender Unruhe die nächsten Mittel aufbot um eine Rolle zu spielen. Der Journalist und der Musiker, der Kritiker und der Componist waren einander fast immer im Wege, und während er fortwährend einen scharfen Begriff des Stils geltend zu machen suchte, schwankte er in seinen größeren Compositionen unsicher hin und her und brachte es selten über berechnete Effecte hinaus. Eine Natur wie die Mozarts, welche um alles andere unbekümmert nur künstlerischen Impulsen folgt, aus innerer Nothwendigkeit das Höchste schafft und gar nichts dazu

die Stelle eines Kapellmeisters mit einem Gehalt von 3000 Thalern zu übernehmen, welchen Mozart aus Rücksicht auf den Kaiser Joseph ablehnen zu müssen glaubte[22].

Mozart wohnte in Potsdam im Hause des vorzüglichen Hornisten Thürschmidt, den er bei seinem Aufenthalt in Paris hatte kennen lernen, und verkehrte besonders viel mit Sartory, einem Künstler architektonischer Ornamente, der in Italien gewesen war, die Musik liebte und sich so eben den ersten Streicherschen Flügel aus Wien hatte kommen lassen. In seinem gastfreien Hause sammelte sich alles, was sich für Musik interessirte und Mozart war durch sein Spiel wie durch seine gute Laune der Mittelpunkt dieser heiteren Gesellschaften[23]. Auch war er viel im Hause der trefflichen Sängerin Sophie Niclas[24], der Schwester des Kammer-

---

thut ihm äußerlich Geltung zu verschaffen, mußte ihm unbegreiflich sein und da sie ihm überall unbequem in den Weg trat eine tiefe Abneigung einflößen, welche er durch Polemik vor sich selbst zu rechtfertigen suchte.

22) Vgl. III S. 187 f. Der Veteran versichert in der in der Kön. Bibliothek in Berlin aufbewahrten musikalischen Correspondenz sei nichts von derartigen Verhandlungen zu finden; auch meine von kundigen Freunden unterstützten Nachforschungen in den betreffenden Archiven haben dasselbe negative Resultat gehabt. Es wird also bei jener Unterredung sein Bewenden gehabt haben; die Art wie Mozart seiner Frau schreibt, sie solle damit zufrieden sein, daß er so glücklich sei beim König in Gnaden zu stehen, scheint allerdings auf bestimmte Aeußerungen hinzuweisen.

23) So erzählt der Veteran a. a. O. Wenn er aber ferner von einer Tradition berichtet, nach welcher Mozart in einer lustigen Gesellschaft um zu beweisen, daß die Protestanten von katholischer Kirchenmusik nichts verstehen könnten, er aber ein Stück zu componiren im Stande sei das für Protestanten so gut als für Katholiken passe, das Ave verum niedergeschrieben habe, so verdient diese gegenüber der Angabe in Mozarts eigenhändigem Verzeichniß daß dasselbe am 18 Juni 1791 in Baden componirt sei offenbar gar keinen Glauben.

24) In der Berliner Litt. u. Theat. Ztg. (1784 II S. 160) ist ein Gedicht an S. Niclas, „als sie auf dem Hoftheater in Schwedt die Con-

musikus Semler. „Einstmals wurde er dort aufgefordert zu phantasiren. Wie er immer bereitwillig war, so auch hier. Er setzte sich ans Klavier; von den anwesenden Musikverständigen hatte er sich zwei Themata geben lassen. Die Sängerin trat neben seinen Stuhl, um ihn auch spielen zu sehen. Mozart, der gern mit ihr scherzte, sah zu ihr hinauf und sagte in seiner gemüthlichen österreichischen Mundart: Nun? habens auch an Themerle aufm Gewissen? Sie sang ihm eins. Er begann nun das reizendste Spiel, bald mit diesem, bald mit jenem Thema und zum Schluß brachte er sie alle drei zusammen, zum höchsten Genuß und Erstaunen der Anwesenden“[25].

Man hatte Mozart beredet von Berlin aus noch einmal wieder nach Leipzig zurückzukommen, wo mittlerweile die Vorbereitungen zu einem Concert getroffen werden sollten, besonders Lichnowsky, der den besten Erfolg davon erwartete, hatte ihn in diesem Vorhaben bestärkt; er fügte sich und langte den 8 Mai dort wieder an.

In der Probe zu seinem Concert nahm er das Tempo des ersten Allegros seiner Symphonie sehr rasch, so daß das Orchester nach kurzer Zeit ins Schleppen gerieth. Mozart machte Halt, sagte worin gefehlt sei und fing von Neuem ebenso geschwind wieder an, that alles um das Orchester im Zuge zu erhalten und stampfte den Takt so gewaltig, daß seine stählerne Schuhschnalle in Stücke sprang. Er lachte dazu und ließ als das Schleppen nicht nachließ zum drittenmal anfangen; die Musiker, welche unwillig über die Hudelei geworden waren, arbeiteten erbittert darauf los und

---

stanze in der Entführung nach der vortrefflichen Mozartschen Composition vorzüglich gut gespielt hatte.“

25) So wird nach Semlers Erzählung berichtet Voss. Ztg. 1857, 11 März Beil. S. 7.

nun ging es. „Wundern Sie sich nicht," sagte er nachher zu einigen Kennern, gegen die er kurz zuvor mißbilligend über zu rasches Tempo gesprochen hatte, „es war nicht Caprice, ich sahe aber, daß die meisten Musiker schon ziemlich bejahrte Leute waren; es wäre des Schleppens kein Ende gewesen, wenn ich sie nicht erst ins Feuer getrieben und böse gemacht hätte, vor lauter Aerger thaten sie nun ihr Möglichstes." Alles übrige nahm er in gemäßigterem Tempo, und nachdem die Arie probirt war, lobte er das Accompagnement des Orchesters und meinte es sei unnöthig auch seine Concerte zu probiren: „die Stimmen sind richtig geschrieben, Sie spielen richtig und ich auch" — und der Erfolg entsprach seiner Erwartung [26].

Das Concert [27] war übrigens nur schwach besucht und brachte so geringen Ertrag, daß er die Reise fast umsonst gemacht hatte. Von den Anwesenden hatte fast die Hälfte Freibillets erhalten, die er nach seiner gewöhnlichen Liberalität [28] an alle austheilte, die er nur kannte. Da er keinen Chor gebrauchte, so waren die ziemlich zahlreichen Chorsänger der Sitte nach vom freien Eintritt ausgeschlossen. Einige derselben erkun-

---

26) A. M. Z. I S. 85 f. 179. Die Scene hatte solchen Eindruck gemacht, daß ein Bratschist auf seiner Stimme die Stelle bemerkt hatte, wo Mozart den Takt mit Füßen trat daß ihm eine Schuhschnalle absprang. Der alte Orchesterdiener Griel in Leipzig hatte sie aufbewahrt und zeigte sie zum Wahrzeichen.

27) Die Anzeige in der Leipz. Zeitg. 1789 N. 91 und 92 lautet: „Heute als den 12 Mai wird Herr Capellmeister Mozart, in wirklichen Diensten Sr. K. K. Maj. eine musikalische Akademie in dem großen Conzertsaale zu seinem Vortheil geben. Die Billets sind für 1 Gulden bey Hrn. Rost in Auerbachs Hofe und bei dem Einlasse des Saales zu bekommen. Der Anfang ist um 6 Uhr."

28) Andere Züge derselben sind nach Rochlitz (A. M. Z. I S. 81 f.) schon III S. 247 erwähnt.

digten sich beim Billetteur, wie es damit gehalten werde; auf seine Anfrage hieß ihn Mozart sogleich alle diese braven Leute einzulassen: „wer wird es mit so etwas genau nehmen?“[29] Seiner guten musikalischen Laune und Gefälligkeit that der schwache Besuch des Concerts gar keinen Eintrag. Er führte in demselben nur eigene, damals noch ungedruckte Compositionen auf, zwei Symphonien, dann sang die Duschek, welche nach Leipzig gekommen war, die für die Storace componirte Arie mit obligatem Klavier (III S. 281 f.), er selbst spielte zwei Concerte, darunter das große in C-dur (S. 52, 11), wie gewöhnlich aus dem Kopf (III S. 438). Als man ihn zum Schluß noch bat zu phantasiren, war er auch dazu gleich bereit (III S. 463); ja als sei er nun erst recht warm geworden, nahm er den ihm lieb gewordenen Berger mit sich auf sein Zimmer und spielte ihm bis tief in die Nacht nach Herzenslust vor (III S. 325)[30].

Bei seiner Rückkehr nach Berlin fand am 19 Mai die komische Scene in der Oper während der Entführung Statt, welche bereits erzählt wurde (III S. 122). Sein Anerbieten der Mad. Baranius die Rolle des Blondchen einzustudiren soll, wie eine alte Tradition in Berlin erzählt[31], ihn in ein bedenkliches Abenteuer verwickelt haben. Henriette Baranius, welche 1784 sehr jung die Berliner Bühne betrat, wurde durch ein nicht unbedeutendes Talent als Schauspie-

29) Auch darin war er von Vogler verschieden. Als dieser nach Leipzig kam, quartierte er sich ungebeten und unangemeldet bei einem angesehenen Musikalienhändler ein, zu dem er in keinerlei persönlichem Verhältniß stand. Am Concerttag erbat er sich die Ehre die Frau vom Hause ins Concert zu führen und führte sie auch wirklich — an die Casse, wo er ihr überließ sich ein Billet zu kaufen.

30) Am 17 Mai componirte er in Leipzig noch für den Hoforganisten Engel an der Schloßkapelle die prächtige kleine Gique (III S. 379 f.).

31) Neue Berl. Mus. Ztg. 1856 S. 36.

lerin und Sängerin, ganz besonders aber durch ihre außerordentliche Schönheit und Anmuth der Liebling des Publicums [32]. Sie war sich dessen wohl bewußt und die Theaterrecensenten jener Zeit werden nicht müde ihrer geschmackvollen und glänzenden Toilette zu gedenken, die sie allen Erinnerungen zum Trotz selbst in solchen Rollen zur Schau trug, wo es durchaus unpassend war [33]. Man sagte ihr nach daß sie auch außerhalb des Theaters ihre Schönheit geltend zu machen nicht verschmähte und Mozart, heißt es, blieb gegen dieselbe so wenig unempfindlich, daß seine Freunde sich Mühe geben mußten ihn aus diesen Banden zu lösen — was gegenüber den Briefen an seine Frau schwer zu glauben ist [34].

Harmloser war eine andere Begegnung im Theater. Ludwig Tieck verkehrte als Jüngling viel in Reichardts Hause und fing dort zuerst an „in den classischen Werken die Geheimnisse der Musik zu ahnen.“ Er hatte — so berichtet R. Köpke (Ludw. Tieck I S. 86 f.) — durch Eingebung geleitet, im Gegensatz zum Modegeschmack, sich zu Mozarts großen Tondichtungen hingewandt, ohne sich durch die Tageskritiken und selbst so gewichtige Stimmen wie Reichardts irre machen zu lassen. Mozarts siegreicher Gegner war Dittersdorf, dessen komische Opern auch in Berlin unter großem Andrange des Publicums gegeben wurden. Man zog den Doctor und Apotheker dem Figaro und Don Juan vor, und die Liebe im Narrenhause konnte in öffentlichen Anzeigen als das erste musikalische Kunstwerk angepriesen

32) Eine begeisterte Schilderung ihrer Schönheit giebt Rahel (I S. 62).

33) Man sehe Schröders Urtheile über sie (Meyer, Schröder II, 1 S. 93 ff.).

34) Mad. Baranius verließ 1797 die Bühne und heirathete zwei Jahre darauf den Kämmerer Rietz, den ehemaligen Scheinmann der Gräfin Lichtenau.

werden. In überraschender Weise sollte Ludwigs Anerkennung Mozarts belohnt werden. Als er eines Abends, es war im Jahr 1789, seiner Gewohnheit nach lange vor dem Anfange der Vorstellung die halbdunkeln noch leeren Räume des Theaters betrat, erblickte er im Orchester einen ihm unbekannten Mann. Er war klein, rasch, beweglich und blöden Auges, eine unansehnliche Figur im grauen Ueberrock. Er ging von einem Notenpult zum andern und schien die aufgelegten Musikalien eifrig durchzusehen. Ludwig begann sogleich ein Gespräch anzuknüpfen. Man unterhielt sich vom Orchester, vom Theater, der Oper, dem Geschmacke des Publicums. Unbefangen sprach er seine Ansichten aus, aber mit der höchsten Bewunderung von den Opern Mozarts. „Sie hören also Mozarts Opern oft und lieben sie?" fragte der Unbekannte; „das ist ja recht schön von Ihnen, junger Mann." Man setzte die Unterhaltung noch eine Zeitlang fort; der Zuschauerraum füllte sich allmählich, endlich wurde der Fremde von der Bühne her abgerufen. Seine Reden hatten Ludwig eigenthümlich berührt, er forschte nach. Es war Mozart selbst gewesen, der große Meister, der mit ihm gesprochen, ihm seine Anerkennung ausgedrückt hatte[35].

Bei diesem zweiten Aufenthalt in Berlin spielte Mozart am 26 Mai vor der Königin, weil es schicklich war sich bei ihr melden zu lassen, ein bedeutendes Honorar stand dort nicht in Aussicht; zu einem öffentlichen Concert kam es in Berlin auf den Rath seiner Freunde gar nicht, weil auf eine gute Einnahme nicht zu rechnen war, auch sah der

35) Daß im Jahr 1789 allein von Mozarts Opern die Entführung in Berlin gegeben war, Figaro und Don Giovanni dort erst im November und December 1790 auf die Bühne kamen ist bekannt. Man sieht daraus von Neuem, wie leicht Jugenderinnerungen in späteren Erzählungen mit anderweitigen Reminiscenzen versetzt werden.

König es nicht gern. Dieser schickte ihm ein Honorar von 100 Friedrichsdor und äußerte den Wunsch daß Mozart Quartetts für ihn schreiben möchte. Das war der ganze Ertrag dieser Reise, noch geschmälert durch ein Darlehn von 100 Fl., welches Mozart einem unbekannt gebliebenen Freunde nicht glaubte abschlagen zu können; er hatte wohl Recht seiner Frau zu schreiben, daß sie sich bei seiner Rückkehr mehr auf ihn als auf das Geld freuen müsse.

Wie glänzende Erfolge erzielte dagegen Dittersdorf, als er im Juli desselben Jahrs nach Berlin kam. Er hatte die Zeit gewählt, wo der Besuch der Erbstatthalterin von Holland Festlichkeiten aller Art veranlaßte, und sich dem König, der ihn bei einem Besuch in Breslau selbst eingeladen hatte, durch Uebersendung von sechs neuen Symphonien ins Gedächtniß zurückgerufen. Bei seiner Ankunft wußte er sich gleich mit Reichardt gut zu stellen, ließ sich durch ihn bei der Mad. Rietz, nachherigen Gräfin Lichtenau, einführen, wurde dann vom König aufgefordert seinen Doctor und Apotheker einzustudiren und bei einem Hoffest in Charlottenburg zu dirigiren, und erhielt von ihm die Erlaubniß im Opernhause — das bis dahin nie anders als vom Hofe benutzt worden war — sein Oratorium Hiob aufzuführen, wozu ihm die Kön. Kapelle zur Verfügung gestellt war. Durch Hinzuziehen anderer musikalischer Kräfte kam eine Besetzung von 200 Personen zu Stande, die Ausführung gelang vollkommen und der Beifall war außerordentlich, so daß Dittersdorf an Geld und Ehren reich Berlin verlassen konnte[36].

Am 28 Mai trat Mozart seine Rückreise über Dresden

36) Sein Bericht über den Berliner Aufenthalt (Selbstbiogr. S. 253 ff.) ist sehr charakteristisch und unterhaltend; vgl. mus. Monatsschr. S. 41.

und Prag an, wo er sich einige Tage aufhielt. Nach seiner Ankunft in Wien am 4 Juni machte er sich sogleich an ein Quartett für Friedrich Wilhelm II; noch im selbigen Monat wurde das Quartett in D-dur (S. 91) fertig, für dessen Zusendung ihn nach dem Bericht des Berliner Veteranen eine kostbare goldne Dose mit 100 Friedrichsdor und ein gnädiges Begleitschreiben belohnte[37]. Nichts desto weniger war seine Lage höchst traurig, seine Frau war so schwer erkrankt, daß er beständig zwischen Angst und Hoffnung schwebte, und die Kosten, welche ihm dadurch verursacht wurden, setzten ihn in Verlegenheiten, welche zu wirklicher Bedrängniß führten: „ich bin doch sehr unglücklich!“ schrieb er am 17 Juli an seinen Freund Puchberg (Beil. XX, 3). Die sichere Aussicht auf eine dauernde Verbesserung seiner äußeren Lage, welche er in demselben Briefe ausspricht, gründete sich wie es scheint auf die Anerbietungen, die ihm in Berlin gemacht worden waren; er hatte sie dem Kaiser mitgetheilt und durfte also auf eine entsprechende Entschädigung rechnen. Allein die Umstände waren nicht günstig und Mozart nicht der Mann eine solche Angelegenheit mit Geschick und Nachdruck zu betreiben (III S. 187 f.).

Indessen mochte dies doch eine Veranlassung sein den Figaro im August wieder auf die Bühne zu bringen; auf den Wunsch der damaligen ersten Sängerin Mad. Ferraresi del Bene schrieb Mozart für die Gräfin die große, bereits besprochene Arie (S. 231 f.) und, wie ich erst jetzt nachweisen kann, für Susanna eine neue Ariette an die Stelle der Gartenarie (S. 226 f.). Es ist dies die schon (III S. 349) erwähnte, unter den Liedern gedruckte Canzonette Un moto di gioja (Oeuvr. III, 20), welche in der

37) Neue Berl. Mus. Ztg. 1856 N. 5 S. 35.

Originalpartitur als der Susanna gehörig bezeichnet ist[38]. Der Situation und dem Texte[39] nach muß sie jener Arie der Gräfin vorangegangen sein und ist allerdings geeignet die letztere in ein um so glänzenderes Licht zu stellen. Denn sie ist flüchtig hingeworfen und in jeder Beziehung äußerst leicht gehalten, ohne den poetischen Gehalt der Gartenarie und überhaupt unbedeutender als irgend ein Musikstück im Fi-

38) Die Originalpartitur, welche nach der Angabe von Al. Fuchs im Besitz einer Gräfin Wimpfen war, gehört Herrn F. Mendheim in Berlin, der mir dieselbe freundlichst mitgetheilt hat. Sie trägt die Ueberschrift da Wolfgango Amadeo Mozart und neben der Singstimme steht von Mozarts Hand Susanna. Die Jahreszahl ist nicht angemerkt, die Handschrift weist in diese Zeit. Allerdings ist dies das einzige mir bekannte Beispiel einer von Mozart nicht in sein Verzeichniß eingetragenen Composition; indessen wird man doch kaum annehmen können daß sie schon für die erste Aufführung geschrieben und bei Seite gelegt sei, da sich durchaus kein Platz für dieselbe ermitteln läßt. Merkwürdig ist freilich daß Mozart in seinem Verzeichniß beim Figaro angiebt pezzi di musica 34, während wir nur 30 zählen. Allein der Chor im ersten Act n. 8 ist zweimal geschrieben, also auch doppelt gezählt, und im dritten Act (n. 8) sind wahrscheinlich das Ballet und der wiederholte Chor für sich gerechnet. Die dann noch fehlende Nummer scheint die nicht erhaltene Arie Cherubins gewesen zu sein (S. 234 f.).

39) Die Worte lauten:

Un moto di gioja mi sento nel petto,
Che annunzia diletto
In mezzo il timor.
Speriamo che in contento finisca l'affanno,
Non sempre è tiranno
Il fato ed amor.

Von einer anderen Hand ist hinzugesetzt Le nozze di Figaro, n. 13 Atto 2do — die Oper war also damals in zwei Aufzüge getheilt, wo dann N. 13 in die Gartenscene nach Figaros Arie trifft — und das Stichwort è pur n'ho paura, welches sich in unserer Partitur nicht findet und darauf hinweist daß der Dialog jener Scene geändert worden war um die beiden neuen Arien einzuführen.

garo, während sie mit manchen Arien in Così fan tutte eine gewisse Verwandtschaft offenbart. Wenn die Arie der Gräfin zu gewichtig für ihren Charakter ist, so ist diese für den der Susanna offenbar zu leicht ausgefallen. Wahrscheinlich war dieselbe für Mlle. Louise Villeneuve, eine damalige zweite Sängerin bestimmt, der er in den nächsten Monaten noch drei Arien als Einlegstücke in fremde Opern schrieb (III S. 286 f.), vielleicht schon mit Rücksicht auf die eigene neue Oper, in welcher sie mitzuwirken hatte.

Der Beifall, mit welchem Figaro von Neuem aufgenommen wurde[40], trug ohne Zweifel mit dazu bei daß Mozart vom Kaiser den Auftrag erhielt eine Oper zu schreiben[41]. Es war Così fan tutte osia La scuola degli amanti, zu welcher da Ponte wiederum den Text machte[42]. Wir finden Mozart im December 1789 mit derselben beschäftigt[43], im

40) Vom 29 August an, wo Figaro zuerst wieder auf die Bühne kam, wurde er elfmal gegeben (31 Aug. 2. 11. 19 Sept. 3. 9. 24 Oct. 5. 13. 27 Nov.), im Jahr 1790 funfzehnmal, im Jahr 1791 dreimal.

41) „Man wundert sich allgemein", sagt Niemtschek S. 29 „wie der Mann sich herablassen konnte, an ein so elendes Machwerk von Text seine göttlichen Melodien zu verschwenden. Es stand nicht in seiner Gewalt den Auftrag abzulehnen, und der Text ward ihm ausdrücklich aufgetragen."

42) Da Ponte erwähnt derselben nur ganz kurz ohne irgendwelche nähere Angaben (mem. II p. 109).

43) Das Verzeichniß Mozarts weist nach seiner Rückkehr folgende Compositionen auf:

1789 Juni Ein Quartett für 2 Violin Viola und Violoncello für S. Maj. den König in Preußen (D-dur S. 91).

Juli Sonate auf Klavier allein (D-dur S. 34).

Rondo in meine Oper Figaro für Mad. Ferraresi del Bene Al desio (S. 231 f.).

August Aria in die Oper I due baroni für Mlle. Louise Villeneuve Alma grande e nobil core.

Januar 1790 ist sie als vollendet in sein Verzeichniß eingetragen; am 26 Jan. wurde sie zuerst aufgeführt[44], wie es scheint, nicht ohne Erfolg[45], obgleich sie nicht lange auf dem Repertoire blieb[46]. Leider sind wir über diese Oper

17 Sept. Aria in die Oper Der Balbier von Seviglien für Mad. Hofer „Schon lacht der holde Frühling".
29 Sept. Quintett für Clarinetto, 2 Violin, Viola und Violoncello (A-dur S. 107 f.). Es wurde zuerst öffentlich gespielt im Concert für den Pensionsfonds am 22 Dec. 1789 (N. Wien. Muſ. Ztg. 1852 N. 35).
Octob. Arie in die Oper Il burbero für Mlle. Villeneuve Chi sà, chi sà qual sia.
Detto. Vado! ma dove? (III S. 286 f.).
Decemb. Eine Arie welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war für Benucci. Rivolgete à me lo sguardo.
12 Menuetts und 12 Teutsche.

44) Die Besetzung war folgende:

Fiordiligi	Sgra. Ferraresi del Bene.
Dorabella	Sgra. L. Villeneuve.
Despina	Sgra. Bussani.
Ferrando	Sign. Calvesi.
Guillelmo	Sign. Benucci.
Don Alfonso	Sign. Bussani.

45) In einem Bericht aus Wien vom 27 Jan. 1790 (Journ. des Luxus u. d. Moden 1790 S. 148 f.) heißt es: „Ich kündige Ihnen wieder ein neues vortreffliches Werk von Mozart an, das unser Theater erhalten hat. Gestern nämlich wurde es zum erstenmal auf dem k. k. Nationaltheater gegeben. Es hat den Titel Così fan tutte osia La scuola degli amanti. Der Text ist von Hrn. Abbate da Ponte, Dichter des italiänischen Singspiels beim k. k. Hoftheater. Von der Musik ist, glaub ich, alles gesagt, daß sie von Mozart ist."

46) Sie wurde nach der ersten Aufführung wiederholt am 28. 30 Jan. 7. 11. Febr. Nach dem am 20 Febr. erfolgten Tode Josephs II blieben die Theater bis zum 12 April geschlossen; Mozarts Oper wurde wieder gegeben 6. 12 Juni, 6. 16 Juli. 17 Aug., also im Ganzen zehnmal, dann ließ man sie liegen, und führte sie erst 1794 in deutscher Bearbeitung wieder auf.

ohne alle nähere Auskunft was die Ausarbeitung und Aufführung betrifft[47].

21.

Da Ponte tritt uns hier zuerst als selbständiger Dichter eines Operntextes, dem kein fremdes Original zu Grunde lag[1], entgegen und läßt uns um so deutlicher erkennen, wie viel er sonst seinen Vorbildern verdankt. Erfindung in den Situationen, scharfe Charakterzeichnung der Personen vermißt man nur allzusehr, obgleich Gewandtheit und Geschicklichkeit in der Behandlung des Einzelnen auch hier nicht zu verkennen ist. Die Handlung ist ihrem Hauptgange nach folgende.

Zwei junge Officiere in Neapel[2] Ferrando (Tenor) und Guillelmo (Baß), welche mit zwei Schwestern Dorabella und Fiordiligi verlobt sind, finden wir im Kaffehaus mit ihrem Freunde Don Alfonso, einem alten Hagestolzen, in lebhaftem Streit, weil er behauptet hat, ihre

47) Die Originalpartitur im Besitze André's (Verz. 45) ist ganz in Mozarts gewöhnlicher Weise eingerichtet und geschrieben. Sie ist fast vollständig erhalten, denn außer einigen Extrablättern für die Blasinstrumente, die auch hier leider abhanden gekommen sind, fehlen nur die Recitative der Scena XI und XII (von fremder Hand ergänzt, das Duett 29 ist in Mozarts Handschrift vorhanden), das Ständchen (21), das begleitete Recitativ der Fiordiligi vor der Arie 25 und die ganze Scena XIII des zweiten Acts. Die Partitur ist gedruckt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, im Ganzen correct, doch mit einigen Auslassungen, welche später näher anzugeben sind.

1) Fr. Heinse (Reise- und Lebensskizzen I S. 184 f.) erwähnt eines Gerüchtes, dem zufolge eine zwischen zwei Officieren und deren Geliebten in Wien damals vorgefallene Geschichte, über welche viel gesprochen wurde, den Stoff zu der Oper gegeben habe und zwar auf die ausdrückliche Veranlassung des Kaisers.

2) Ursprünglich war I sc. 9 im Recitativ Trieste geschrieben, was in Napoli geändert ist; in der gedruckten Partitur steht Venezia.

Bräute würden ihnen, wenn sie auf die Probe gestellt würden, die Treue nicht bewahren. Ihrer Aufforderung mit dem Degen diese Beleidigung zu vertreten setzt er die alte Erfahrung entgegen, Weibertreue sei ein Phönix, dessen Existenz viele behaupten, den aber niemand gesehen habe[3]; jeder erklärt, seine Braut sei dieser Phönix. Endlich vereinigen sie sich zu einer Wette, zufolge welcher die beiden Verlobten sich auf Officierparole verpflichten während der nächsten vier und zwanzig Stunden nichts zu verrathen und unbedingt zu thun, was Don Alfonso ihnen vorschreibe um die Geliebten zu prüfen, wogegen dieser aufrecht hält, daß die Mädchen in der angegebenen Frist der Versuchung unterliegen werden. Die jungen Männer beschließen ihres Siegs gewiß von dem Ertrag der Wette ein brillantes Fest zu Ehren ihrer Schönen zu geben.

Fiordiligi und Dorabella erwarten in ihrem Garten am Meersufer ihre Geliebten; sie glühen von Lust und Verlangen und betrachten voll Sehnsucht die Porträts derselben, jede erklärt ihren Bräutigam für den schönsten und reizendsten. Da kommt Alfonso ganz verstört und bringt die Schreckenskunde, daß Ferrando und Guillelmo, deren Regiment Marschbefehl erhalten habe, sofort sie verlassen müssen um ins Feld zu ziehen. Ziemlich niedergeschlagen folgen ihm die Liebhaber um Abschied zu nehmen, der die

---

3) Die Worte, mit denen D. Alfonso das zweite Terzett beginnt

È la fede delle femine
Come l'Araba fenice:
Che vi sia, ciascun lo dice,
Dove sia, nessun lo sà

sind aus Metastasios Demetrio (II sc. 3) entlehnt, wo es nur heißt la fede degli amanti. Das Ganze gewinnt an komischer Wirkung, wenn man sich vorstellt, daß es ein altes bekanntes Lied ist, was Alfonso ihnen vorsingt.

Mädchen zu den leidenschaftlichsten Aeußerungen des Schmerzes und der Liebe aufregt; jene drücken ihr Entzücken darüber gegen Don Alfonso aus, der das Ende loben will. Ein kriegerischer Marsch mit einem lebhaften Chor zum Preise des Kriegslebens kommt aus der Ferne heran[4], die Liebenden raffen sich zu einem letzten, von Schluchzen erstickten Lebewohl zusammen, bei dem Don Alfonso kaum das Lachen verbeißen kann; mit dem von Neuem einfallenden Marsch entfernen sich die Officiere und die Mädchen vereinigen sich mit Don Alfonso zu zärtlichen Grüßen und Wünschen, welche sie der fortsegelnden Barke nachsenden.

Despina, das Kammermädchen der beiden Damen, wartet ungeduldig auf sie mit der Chocolade[5]. Sie ist höchst erstaunt als diese mit allen Aeußerungen des heftigsten Schmerzes eintreten, den besonders Dorabella im hochtragischen Stil äußert; ihr Erstaunen wächst, als sie die Ursache hört und sie räth ihren Herrinnen die Sache nur leicht zu nehmen und sich über die Trennung durch Zerstreuung hinwegzusetzen. Auf die ernsten Zurückweisungen, welche sie dafür erfährt, antwortet sie mit einer Berufung auf den Wankelmuth der Männer, vor allen der Soldaten, die gar nicht verdienten anders behandelt zu werden.

Don Alfonso sucht nun um seinen Plan ausführen zu können Despina zu gewinnen, die durch einige Goldstücke und die Aussicht auf reiche Belohnung schnell bereit ist

4) Nach der Originalpartitur wird der Marsch erst vom Orchester allein, anfangs piano, vom zweiten Theil an crescendo gespielt; bei der Wiederholung fällt der Chor forte ein.

5) Ursprünglich sollte diese Scene mit einer Cavatine der Despina eingeleitet werden; denn neben dem Recitativ steht Dopo la cavatina di Despina. Mozart hat diese Worte durchgestrichen, offenbar weil man nachher für die Arie der Despina einen besseren Platz fand.

seinen beiden Freunden, welche in ihre Fräulein sterblich verliebt seien, den Zugang auf jede Weise zu erleichtern. Er stellt ihr darauf sogleich Ferrando und Guillelmo vor, welche sich als vornehme Albanesen verkleidet und durch falsche große Bärte entstellt haben, so daß sie der Despina als wahres antidoto d'amor vorkommen. Während sie sich der Gunst des Kammermädchens angelegentlich empfehlen, kommen die Damen darüber zu und sprechen ihre Entrüstung über die Anwesenheit fremder Männer aus, die sich zum lebhaftesten Zorn steigert, als diese ohne Weiteres auf die Knie fallen und ihnen eine unumwundene Liebeserklärung machen. Don Alfonso, der sich im Hintergrunde gehalten hat, eilt hinzu um einen förmlichen Scandal zu vermeiden, stellt sich, als ob er zu seiner größten Ueberraschung alte gute Freunde in den Albanesen erkennte und sucht zu vermitteln. Als aber diese fortfahren mit ihren dreisten Liebesanträgen, wirft sich Fiordiligi in die Brust und erklärt ihnen daß ihre Treue felsenfest und ohne Wanken sei, was aber nur den Erfolg hat daß Guillelmo eine neue Liebeserklärung wagt, die aber die Damen nicht ganz anhören, sondern endlich weggehen und sie stehen lassen. Kaum sind sie fort, so brechen die Beiden in lautes Gelächter aus, das sie nur mit Mühe auf Don Alfonsos inständiges Bitten mäßigen. Der erste Angriff, der durch Ueberraschung im Sturm zum Ziele führen sollte, ist mißlungen; man zieht sich zurück und Don Alfonso bereitet mit Despina einen neuen Plan vor.

Wir finden Fiordiligi und Dorabella wieder im Garten, wo sie im Andenken an frühere schöne Stunden zärtlich schwärmen, da stürzen die beiden Albanesen herein. Sie sind entschlossen sich zu vergiften, vergebens sucht Don Alfonso sie zurückzuhalten; angesichts der grausamen Schönen leeren sie das Fläschchen und sinken unter Zuckungen jeder

auf einer Rasenbank zusammen. Vom heftigsten Schrecken ergriffen rufen die Damen, durch Don Alfonso von allem unterrichtet, Despina herbei, welche mit jenem zum Arzt eilt, nachdem sie ihre Gebieterinnen aufgefordert hat, die Leidenden zu unterstützen. Das wagen diese aber nicht sondern betrachten die Männer in tiefer Gemüthsbewegung von ferne, was diesen äußerst komisch vorkommt; allmählich kommen sie näher und fangen an ein Interesse für sie an den Tag zu legen, das wiederum jene beunruhigt. Da kommt Don Alfonso mit Despina zurück, welche sich als Arzt verkleidet hat; es ist ein Charlatan nach der neuesten Mode à la Mesmer, der durch Magnetisiren Wunder zu thun verspricht. Die geängstigten Mädchen müssen sich seiner Anordnung bequemen und den Kranken den Kopf halten, während er sie mit seinem Magnetisirstäbchen wieder ins Leben ruft. Als sie sich in den Armen der Schönen sehen, fangen sie ekstatisch an zu schwärmen, was diese als eine Nachwirkung der Cur anfangs, obgleich nicht ohne Unruhe, geschehen lassen, bis sie in ihrer Begeisterung um einen Kuß bitten. Da empört sich von Neuem der Stolz der Damen, und sie gerathen in eine so heftige Wuth, daß die andern über die Aufrichtigkeit ihrer Empfindungen bedenklich zu werden anfangen; mit dieser allgemeinen, hoch gesteigerten Verwirrung schließt das erste Finale.

Beim Beginne des zweiten Aufzugs sucht Despina ihren Damen ihre überspannten Begriffe von Treue und zugleich die Furcht vor den Gefahren auszureden, welche ihnen ein Liebesabenteuer der Art bereiten könnte, sie entwirft ihnen das Bild eines Mädchens das mit den Männern zu seiner Unterhaltung spielt, wie es sich gehört, und bemerkt zu ihrer Genugthuung daß ihre Worte einigen Eindruck machen. In der That, als die Schwestern allein sind, erklärt

sich zuerst Dorabella geneigt Guillelmo, der sich nun um ihre Gunst beworben hat, Gehör zu geben und auch Fiordiligi zeigt sich nach einigem Widerstreben bereit mit Ferrando einen Versuch zu machen. In dieser günstigen Stimmung werden sie von Don Alfonso eingeladen zu einem kleinen Fest in den Garten zu kommen, wo die Liebhaber sie mit einem Ständchen empfangen. Sie zeigen sich nun ebenso bescheiden und blöde als sie vorher dreist und zudringlich waren; Don Alfonso muß für sie das Wort nehmen, Despina antwortet für die Damen, die Versöhnung wird mit einem Händedruck besiegelt. Nach einigen gleichgültigen Gesprächen entfernen sich Ferrando und Fiordiligi; Guillelmo äußert sich nun zärtlicher gegen Dorabella und bietet ihr ein kostbares goldenes Herz zum Geschenk an, sie nimmt es ohne Umstände, erklärt ihm auch daß sie ihm ihr Herz nicht wieder schenken könne, weil er es schon besitze, läßt es geschehen, daß er das Porträt Ferrandos von ihrem Busen ablöst und zu sich nimmt und giebt sich nun ohne Bedenken dem zärtlichsten Liebesgetändel hin. Darauf kommt Ferrando mit Fiordiligi zurück, die ihn zwar mit Strenge zurückweist, allein doch durchfühlen läßt daß sie gegen seine Klagen nicht unempfindlich sei; er wagt nun eine ebenso zarte als eindringliche Liebeserklärung und geht als auch diese keine Erhörung findet verzweifelnd ab. Allein gelassen gesteht sie sich zwar ein daß ihr Herz getroffen sei, aber ihr Vorsatz steht fest dieser Versuchung zu widerstehen und dem Verlobten die Treue zu halten.

Während Ferrando mit lebhafter Freude Guillelmo berichtet, wie standhaft Fiordiligi seinen Bewerbungen widerstanden habe, muß er von diesem zu seiner Bestürzung und Verzweiflung hören, wie leicht sich Dorabella ergeben hat, und muß sogar einige übermüthige Bemerkungen seines

Freundes und dessen nach dieser Erfahrung in keineswegs schmeichelhafter Weise modificirte Ansicht über die Treue der Frauen ruhig mit anhören. Sein Schmerz ist um so größer, da er sich sagen muß daß in seinem Herzen die Liebe zu der Treulosen noch nicht erstickt ist. Guillelmo sieht nun die Wette als erledigt an, Don Alfonso aber verlangt daß noch ein Angriff auf Fiordiligi gemacht werden solle.

Diese macht ihrer Schwester die heftigsten Vorwürfe über den Leichtsinn, mit welchem sie dies neue Verhältniß angeknüpft habe, worauf diese mit größter Offenheit nur erwiedert, daß sie ihrer Neigung nicht gebieten könne noch wolle, sondern nur in ihrer Befriedigung sich glücklich fühle. Ganz empört darüber faßt Fiordiligi um ihrer eigenen Schwäche zuvorzukommen den Entschluß in Männerkleidern dem Geliebten nachzureisen und mit ihm die Gefahren des Kampfes zu theilen. Sie läßt sich eine Uniform bringen, setzt den Hut auf, nimmt den Degen in die Hand — da stürzt Ferrando herein und beschwört sie ihn zu tödten ehe sie ihn verlasse. Das ist zu viel, sie kann seinem Schmerz nicht widerstehen und sinkt besiegt an seine Brust.

Nun ist die Reihe außer sich zu sein an Guillelmo, er wie Ferrando sind sich einig die Mädchen zu verlassen, nur allmählich beruhigt sie Don Alfonso und bringt sie dahin diese Erfahrung auf rechte Weise zu nützen, und eine philosophische Beruhigung und Resignation aus der Ueberzeugung zu gewinnen, die sie nun mit ihm theilen: Così fan tutte! Also heirathen wollen sie ihre Bräute, aber vorher noch für ihre Treulosigkeit bestrafen, und grade bringt Despina die Nachricht, daß die Damen entschlossen sind noch denselben Abend ihre neuen Liebhaber zu heirathen und sie beauftragt haben den Notar zu holen.

Empfangen von Despina und Don Alfonso und

dem glückwünschenden Chor der Diener und Spielleute treten die beiden Paare in die festlich geschmückten Räume und lassen sich unter zärtlichen Wechselreden zu einem heiteren Mahl nieder. Da erscheint Despina als Notar verkleidet und liest den Ehecontract vor; kaum ist er unterzeichnet, als man von fern den Marsch und Chor des ersten Aufzugs hört, Don Alfonso bringt voll Schrecken die Nachricht daß das Regiment plötzlich zurückgerufen ist und die alten Geliebten sich dem Hause nahen. In Hast werden die Albanesen und der Notar versteckt und in der tödtlichsten Angst und Verlegenheit empfangen die Mädchen ihre mit lauter Fröhlichkeit heimkehrenden Geliebten. Don Alfonso, der den Vermittler macht, weiß es herbeizuführen daß der Notar im Nebenzimmer entdeckt wird; allein Despina giebt sich zu erkennen und behauptet so eben von einem Maskenballe nach Hause gekommen zu sein. Als aber nun auch der Ehecontract Guillelmo in die Hände fällt, müssen die Mädchen den erzürnten Liebhabern gegenüber das Geständniß ihrer Schuld ablegen, worauf sich diese ihnen als die Albanesen zu erkennen geben, indem Guillelmo das Porträt Dorabella wiedergiebt und spöttisch die Melodie des Duetts wiederholt, worauf beide in gleicher Weise Despina als Doctor begrüßen. Nach dieser beschämenden Aufklärung mahnt Don Alfonso zum Frieden und führt die Paare zusammen, welche sich rasch versöhnen; worauf alle sich in der Moral vereinigen

Fortunato l'uom, che prende
Ogni cosa pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fà.
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma troverà.

Wenn Mozarts Musik bei dieser Oper sogleich allgemeine Anerkennung fand, wozu die Verbreitung des Figaro und Don Giovanni troß so mannigfachen Widerspruchs nicht wenig mitgewirkt hatte[6], so verurtheilte man ebenso allgemein das Libretto als einen der abgeschmacktesten Operntexte[7];

6) B. A. Weber berichtete nach der Aufführung in Berlin (mus. Monatsschr. 1792 S. 137): „Nach der Hochzeit des Figaro, welche der Meinung des Rec. gemäß unter allen theatralischen Werken Mozarts den Vorrang behauptet, ist diese Oper unstreitig die vorzüglichste. Selbst diejenigen kleinen Flecken, welche eine, ich möchte sagen, mikroskopische Kritik an den beiden Meisterwerken Belmonte und Constanze und Don Juan zu finden wußte: die zuweilen zu concertartigen Arien der erstern und die hie und da etwas gesuchten Harmonien in der letztern Oper, hat der Verewigte hier auf eine sehr glückliche Art zu vermeiden gewußt. Besonders sind die vielstimmigen Sachen von einem Ausdruck und einer Schönheit, die sich eher fühlen als beschreiben lassen. Gleich eins der ersten Quintetten, in welchem die Liebhaber Abschied von ihren Geliebten nehmen und ihr Freund sie ironisch tröstet, ist ein Meisterwerk der Bearbeitung. Das Finale des ersten Acts ist durch und durch vortrefflich. Im höchsten Grade ausdrucksvoll und passend sind die chromatischen Gänge bei der Stelle, wo die Liebhaber vergiftet zu sein vorgeben. Nicht minder vortrefflich ist die komische Stelle des als magnetisirenden Arztes verkleideten Kammermädchens und der erschütternde Schluß des Finales. Unverbesserlich schön und eines bessern Stoffes würdig ist die Arie der ersten Sängerin: „Wie die Felsen". Welch eine Größe in dem Thema und welch eine Würde in der Ausführung. Das Duett des zweiten Acts „Ja verkleidet" ist originell und zugleich voll der süßesten und hinreißendsten Stellen. Die Arie „Mädchen listig seid ihr alle" kann als Muster einer komischen Arie angesehen werden."

7) In einem andern Bericht über die erste Aufführung in Berlin heißt es (Journ. d. Mod. 1792 S. 504): „Es ist wahrlich zu bedauern daß unsere besten Componisten meist immer ihr Talent und ihre Zeit an elende und jämmerliche Sujets verschwenden. Sollte wohl der Geschmack des Publicums, unter dem der Componist lebt, an der Wahl seiner in Musik zu setzenden Stücke Schuld sein? Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition besucht."

und dieses Urtheil ist mit wenigen Ausnahmen[8] das geltende geblieben. Zwei Vorwürfe sind es ganz besonders, welche man demselben gemacht hat: die große Unwahrscheinlichkeit, welche darin liegt daß weder die Geliebten noch Despina in ihren Verkleidungen von den beiden Mädchen erkannt werden, und die das sittliche Gefühl beleidigende Frivolität, mit welcher die Männer ihre Bräute auf eine so unwürdige Probe stellen, die dann wo möglich noch durch die Leichtfertigkeit überboten wird, mit welcher alle nach dem unglücklichen

8) In einem „musikalischen Briefwechsel" (Berlin. mus. Ztg. 1805 S. 293 ff.) wird erst die Oper, Text wie Musik, hart mitgenommen von Arithmos, dessen Ansicht dann aber von Phantasus als bornirte Philisterei verspottet und die Oper als ein Muster echter Ironie gepriesen. „Das Thema dieser Oper war eine Satire auf die so hoch gepriesene Treue des weiblichen Geschlechts und ein unschuldiger Scherz der mit dem Ernst der Liebe getrieben werden sollte. Daß dieser Beweis von der Untreue aller Mädchen nur als ein Scherz betrachtet wird ist eben das Zarte in der ganzen Operette, und daß diese Untreue wieder so gut davon kommt beweist den leichten schönen Sinn des Künstlers. Alles ist nur Maske, Spiel, Scherz, Tändelei und Ironie, Dinge die allerdings schwerer zu erfassen sein dürften als das gewöhnliche Einerlei des Lebens. Mit den ernsten Zügen, die dazwischen erscheinen, ist es Mozart gar kein Ernst gewesen, sie dienen ihm nur zur Gestaltung und wie man sagen möchte zur Bedunklung, Schattirung des Scherzes, wenn man gleich nicht leugnen kann, daß er sich in diesen Stellen zu sehr hat gehen lassen, indem sie ihm gleichsam bei der Arbeit zu sehr über den Kopf gewachsen sind, da sie nur als Contraste dastehen sollten, die er wieder nicht ohne Ironie behandeln durfte, wie er auch einigemal in den Aparts gethan hat." Auch E. T. A. Hoffmann, der das Wesen der wahren komischen Oper in das Phantastische setzt, „das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht", findet nicht nur daß in Mozarts Musik der ergötzlichste Ausdruck der Ironie vorwaltet, sondern daß auch der verachtete Text von Così fan tutte wahrhaft opernmäßig ist (Serapionsbrüder I, 2, 1. ges. Schr. I S. 120 ff.).

Ausgang sich sofort vertragen und froh sind zur wahren Lebensphilosophie der Toleranz gelangt zu sein. Beide Vorwürfe sind gegründet; indessen würden sie allein schwerlich die ungünstige Aufnahme der Oper ausreichend erklären, welche sich nirgend dauernd auf dem Repertoire hat halten können, wiewohl man verschiedene Versuche gemacht hat durch Umarbeitungen diesen Mängeln abzuhelfen[9].

9) In Wien wurde die Oper italiänisch nicht wieder gegeben, aber deutsch brachte man sie im Jahr 1794 in einer Bearbeitung von Giesefe unter dem Titel Die Schule der Liebe auf dem Theater an der Wien wieder zur Aufführung; 1804 im k. k. Hoftheater als Mädchentreue; 1814 wieder auf dem Theater an der Wien nach Treitschkes Bearbeitung Die Zauberprobe; 1819 und 1840 auf dem k. k. Hoftheater nach der früheren Uebersetzung. Auch in Berlin, wo sie zuerst am 6 Aug. 1792 unter dem Titel Eine machts wie die andere gegeben war (Schneider Gesch. d. Oper S. 61), versuchte man es 1805 mit der Bretznerschen Uebersetzung Mädchentreue (Schneider Gesch. d. Oper S. 76), auf welche 1820 die Bearbeitung von Herklots Die verfängliche Wette folgte. Indessen kehrte man bei der Wiederaufnahme auf dem Königstädter Theater im Jahr 1826 zu der älteren Bearbeitung zurück (A. M. Z. XXVIII S. 26. Berl. Mus. Ztg. III S. 12 ff.), die aber im Jahr 1831 einer anderen von einem unbekannten Verfasser weichen mußte (A. M. Z. XXXIII S. 550); diese behielt man bei den Aufführungen im Jahr 1832 und 1835 bei, zog aber 1846 eine neue Bearbeitung von L. Schneider vor (A. M. Z. XLVIII S. 870). Durch die gütige Mittheilung des Prof. Gugler habe ich von drei älteren Bearbeitungen Kenntniß erhalten, welche außer der von Herklots in Stuttgart benutzt worden sind. In Prag nahm Guardasoni Così fan tutte sogleich auf sein Repertoire, später wurde die Oper dort deutsch als Mädchentreue 1808 (A. M. Z. S. 409), als Zauberprobe 1823 (A. M. Z. XXV S. 828), im Jahr 1831 böhmisch (A. M. Z. XXXIII S. 222) und 1838 italiänisch durch die Schüler des Conservatoriums aufgeführt (A. M. Z. XL S. 440). Durch Guardasoni war sie auch in Leipzig bekannt geworden, wo sie nachmals 1805 deutsch als Weibertreue (A. M. Z. VII S. 240), und 1830 von der italiänischen Operngesellschaft in Dresden aufgeführt wurde (A. M. Z. XXXII S. 375. Fr. Heinse Reise- und Lebensskizzen I S. 183 ff.). Così fan

Daß das Mittel der Verkleidungen trivial und an sich wenig unterhaltend ist kann man nicht leugnen; allein die Menge von Lustspielen, deren wesentliche Pointe in Verkleidungen steckt und die den größten Beifall gefunden haben und finden, beweist daß das Publicum in dieser Beziehung keineswegs schwierig ist. Auch ist es in der That keine unbillige Anforderung an die Einbildungskraft des Zuschauers auf diese Voraussetzung einzugehen, welche in jedem Drama ungleich bedeutsamere Abweichungen von der Wirklichkeit zugestehen muß und leicht zugesteht. Allein die Phantasie nimmt dergleichen Unwahrscheinlichkeiten nur willig an insofern sie als rein äußerliche Voraussetzungen von Begebenheiten und Handlungen dienen, die von da aus ihren regelrechten Verlauf nehmen; werden sie Verhältnissen zu Grunde gelegt, deren innere Unwahrheit zu Tage tritt, so wendet sich der Zweifel sofort auch gegen die unwahrscheinliche Voraussetzung[10].

tutte ist merkwürdiger Weise die erste Oper von Mozart, welche in Dresden auf die Bühne kam, und hielt sich dort auf dem Repertoir, war aber auch im Jahr 1812 noch die einzige Mozartsche Oper desselben geblieben (A. M. Z. XIV S. 189 vgl. XVI S. 154). In Italien hat dieselbe ebenso wenig festen Fuß fassen können als die übrigen; nur vereinzelt ist sie in Mailand im Jahr 1808 und 1814 (A. M. Z. XII S. 500. XVI S. 451) und in Turin 1816 (A. M. Z. XVIII S. 895) gegeben worden. In Paris wurde Così fan tutte im Odeon von der italiänischen Operngesellschaft in den Jahren 1811, 1817 und 1820 vortrefflich und mit Beifall aufgeführt (A. M. Z. XIII S. 526. 729. XIX S. 550. XXII S. 813); in London wurde sie zuerst im Jahr 1828 in englischer Bearbeitung von Arnold gegeben (Parke mus. mem. II p. 259) und entzückte im Jahr 1842 in den Vorstellungen der italiänischen Oper (A. M. Z. XLIV S. 750).

10) Das unglücklichste Mittel wendete dagegen Treitschke an, indem er in der Zauberprobe Alfonso zu einem Zauberer und Despina zu einem Luftgeist machte und, abgesehen davon daß die Wunder der Zauberei nur im Mährchen glaubhaft sind, die musikalische Charakteristik

Die verletzende Leichtfertigkeit einer solchen Wette, welche Verlobte über die Treue ihrer Bräute eingehen, die sich dann selbst dazu hergeben sie verkleidet auf die Probe zu stellen, ist von da Ponte auf keine Weise durch die Behandlung gemildert. Der ganze Ton der Darstellung ist, obgleich nicht ohne Witz und Lebhaftigkeit, doch nicht fein und geistreich genug um uns die Vorstellung eines wenn auch übermüthigen, doch nicht rohen und gefühllosen Scherzes zu geben, und das Peinliche, welches an sich in der Situation liegt, wird dadurch noch sehr vermehrt, daß die Männer bei der Prüfung ihre Geliebten vertauschen, wobei es noch dazu den Anschein gewinnt, als ob jetzt erst die Rechten sich ge-

---

völlig aufhob. Einen anderen Versuch machte Krebel in einer Bearbeitung Mädchen sind Mädchen, welche 1816 in Stuttgart aufgeführt wurde, indem er die Geliebten nach langer Abwesenheit heimkehren und ehe sie den Bräuten wieder vor Augen treten die Wette unternehmen und ausführen läßt; Despina nimmt die Cur ohne Verkleidung in eigner Person vor und im letzten Finale tritt ein wirklicher Notar auf, den sie nachher für ihren Liebhaber ausgiebt. Der Gang der Handlung ist ganz verändert, durch einen verwässerten Dialog in die Länge gezogen und fast alle Musikstücke derartig verstellt und aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, daß ihre charakteristische Bedeutung fast durchgängig beeinträchtigt ist. Noch tiefer griff Herklots bei seiner Bearbeitung Die verhängnißvolle Wette ein. Hier werden die Mädchen nicht von den verkleideten Liebhabern, sondern mit deren Zustimmung von zwei Freunden auf die Probe gestellt; auch nimmt der Bediente derselben Pedrillo an der Intrigue Theil um den Arzt und Notar vorzustellen. Gar nicht davon zu reden daß die musikalische Charakteristik dadurch wesentlich geschädigt wird, so ist ja das Unzarte welches in der ganzen Aufgabe liegt dadurch noch um vieles greller geworden, und sowohl die Liebesprobe als die schließliche Versöhnung wirken ungleich verletzender. Und doch ist die Oper in dieser Gestalt nicht allein in Berlin, sondern 1822 in Braunschweig (A. M. Z. XXIV S. 378), 1823 in Kassel (A. M. Z. XXV S. 450) und Stuttgart (A. M. Z. XXV S. 766), 1824 in München (A. M. Z. XXVI S. 588) aufgeführt worden.

funden haben[11]. Die Entschuldigung, welche darin liegt daß die Mädchen sich unbewußt zu dem Gegenstand ihrer Neigung hingezogen fühlen, ist aufgegeben gegen die drastische Wirkung der Verlegenheit, in welche nun auch die Männer gegenseitig gerathen[12]. Dieser Mangel an Feinheit

11) G. Bernhard, welcher schon in einem vortrefflichen Aufsatz im Morgenblatt (1856 N. 4 S. 75 ff.) Text und Musik der Oper treffend gewürdigt und die Anforderungen an eine deutsche Bearbeitung entwickelt hatte, hat dieselbe für die Aufführung in Stuttgart im Jahr 1858 unter dem Titel Sind sie treu? ausgeführt. Hier ist dieser Anstoß gehoben, indem die Männer jeder seine eigne Geliebte prüfen, auch sind im Gang der Handlung wie in der Motivirung zweckmäßige Veränderungen vorgenommen, die nun auch die Versetzung einiger Musikstücke veranlaßt haben, über die sich theilweise rechten ließe. Die Uebersetzung läßt nicht nur alle früheren, die meistens gänzlich mißrathen sind, weit hinter sich zurück, sondern gehört überhaupt durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den vorzüglichsten.

12) In einer älteren Bearbeitung Die Wette oder Mädchen-List und -Liebe, deren Verfasser ich nicht kenne, ist die Abänderung getroffen, daß das Kammermädchen ihren Damen, ehe die vorgeblichen Fremden eingeführt werden, den Plan Don Alfonsos verräth, so daß die Bräute mit ihren Geliebten von Anfang an ihren Scherz treiben — selbst die Vergiftungsscene wird von ihnen auf ziemlich unzarte Weise eingeleitet — und diese schließlich um Verzeihung zu bitten haben. Die Verkleidung Despinas als Arzt ist beibehalten, aber im letzten Finale muß ein wirklicher Notar auftreten. In gleicher Weise war auch Arnold bei seiner englischen Bearbeitung Tit for Tat verfahren (Hogarth mem. of the opera II p. 188 f.); auch L. Schneider hat dieselbe Aenderung vorgenommen, nur daß hier Despina erst mit dem zweiten Aufzug ihren Gebieterinnen verräth, was man gegen sie vorhat, worauf diese von da an die Schwäche heucheln, wodurch sie ihre Geliebten züchtigen. Allein bei dieser Verkehrung wird nicht allein den Mädchen durch die Art, wie sie auf den beleidigenden Scherz eingehen und ihn erwiedern, die gleiche Unzartheit aufgebürdet, die kaum weniger übel ist als die Schwachheit, sondern die musikalische Charakteristik wird gänzlich zerstört, indem die Mädchen jetzt nur zum Schein äußern sollen, was die Musik ganz ernstlich

in der Darstellung wird durch den Sinn jener Zeit, welche diese Verhältnisse leichter auffaßte und derber behandelte, nur zum Theil erklärt; erwägt man aber, welches Maaß von verhüllter und offenbarer, plumper und raffinirter Unsittlichkeit sich das Publicum heute noch auf der Bühne gefallen läßt, so wird man für die Intoleranz dieser Oper gegenüber noch andere Gründe erwarten.

Um das Bedenkliche der Situation einigermaßen zu verdecken mußte das psychologische Interesse in den Vordergrund treten, wie eine so auffallende Wandlung der Gesinnung bei einer bestimmten Anlage der Charaktere unter eigenthümlichen Verhältnissen denkbar sei, was nur durch eine sehr feine, im Detail ausgeführte Zeichnung der Charaktere und Situationen zu erreichen war; den Mädchen gegenüber mußten die ganz verschiedenartigen, wechselnden Stimmungen der Männer während derselben Situationen dargelegt werden. Beides würde für die musikalische Ausführung dankbare Aufgaben liefern. Das Interesse der psychologischen Entwickelung mußte ferner durch eine spannende Handlung gehoben werden. Das Thema einer solchen Wette führt wie von selbst auf lebhafte Intriguen, die einander durch Minen und Gegenminen kreuzen, Angriff und Abwehr bringen Ueberraschungen, Verlegenheiten und Täuschungen in raschem Wechsel hervor, die um so mannigfaltiger werden, je mehr man die Stellung der Liebespaare zu einander und den mithelfenden Personen verschränkt. Geht Erfindsamkeit

---

meint, ein Zwiespalt der mitunter ganz unerträglich wird. Noch dazu wird das zweite Finale durch die veränderte Katastrophe verstümmelt, indem die artige Partie fortbleibt, in welcher die Männer an die von ihnen gespielte Rolle erinnern. Und doch ist diese Verballhornisirung den letzten Aufführungen in Leipzig, Dresden, München und Wien zu Grunde gelegt worden.

in den Situationen und Feinheit der psychologischen Darstellung Hand in Hand, so kann das Sujet sehr wohl zu einem die Aufmerksamkeit spannenden und fesselnden Drama gestaltet werden; auch läßt es sich denken, daß das Ganze mit soviel Humor behandelt, daß Schuld und Mißgeschick so nach allen Seiten hin vertheilt werde, um das Ganze in einer heiteren und versöhnlichen Weise abzuschließen.

Höheren Anforderungen solcher Art genügt aber da Pontes Libretto keineswegs, das vielmehr ganz auf dem Niveau der gewöhnlichen opera buffa steht und mit diesem Maaße gemessen sein will. Zu einer feineren Charakteristik ist eigentlich nur bei Fiordiligi, und auch nur bis auf einen gewissen Grad ein Ansatz gemacht, wodurch auch Ferrando eine etwas bestimmtere Stellung erhält; die übrigen Personen haben wesentlich den typischen Charakter der Figuren der opera buffa, denen allein die musikalische Darstellung ein mehr individuelles Gepräge gegeben hat. Auch in den Situationen zeigt sich wenig originelle Erfindung; der einzige Einfall, durch den die Handlung belebt wird, die vorgebliche Vergiftung und das Auftreten Despinas als Arzt, ist weder fein noch neu, und die Handlung verläuft sich ohne daß man veranlaßt wird sie mit Interesse oder gar mit Spannung zu verfolgen. Aber sie giebt zu einer Reihe von musikalisch dankbaren Situationen Veranlassung und diese sind, einzeln betrachtet, von da Ponte mit dem ihm eigenen Geschick behandelt; die ganze Abschiedsscene, das Sextett und besonders das erste Finale sind ihrer Anlage nach durchaus musikalisch und die Verse da Pontes sind durchweg fließend und bequem, oft nicht ohne Geist. Leider aber ist seine Kraft durch den ersten Aufzug fast ganz erschöpft; während dieser eine Reihe contrastirender Situationen darbietet, die namentlich eine Fülle von Ensemblesätzen herbei-

führen wie kaum eine andere Oper, tritt im zweiten Akt eine um so stärker auffallende Monotonie ein. Die Einzelprüfungen der Schönen und die Rückwirkung auf die Männer verlaufen nacheinander in ganz gleicher Weise ohne ein eigentliches Interesse zu bieten, das durch die Verschiedenheit im Benehmen der Personen nicht hinreichend erregt wird, weil sich diese nicht in eigenthümlichen Situationen ausspricht. Die einzige Veranlassung zu einem bedeutenden Ensemble, die Scene, wo die schüchtern gewordenen Liebhaber mit den beleidigten Schönen durch Alfonso und Despina versöhnt werden, ist leider unbenutzt geblieben, und den Gedanken dem weitern Verlauf der Handlung durch eine künstlichere Verwickelung Ensemblesätze abzugewinnen scheint da Ponte gar nicht gefaßt sondern sein Augenmerk nur darauf gerichtet zu haben, die nach der Schablone der opera buffa unerläßlichen Arien und Duetts für die Hauptpersonen auf eine angemessen contrastirende Weise zu vertheilen, was ihm denn auch gelungen ist[13]. Erst im Finale zeigt sich eine festere Haltung, indessen ist gegen die gemächliche Ausführung des Verlobungsfestes — die auch erst durch Mozarts Musik ihren eigentlichen Reiz erhält — die Lösung des Knotens etwas aphoristisch behandelt, die Handlung die vorher so langsam vorrückte eilt ersichtlich dem Ende zu, der Wechsel der Contraste ist zu rasch um jeden recht wirken zu lassen.

Mozart fand sich also durch diese Aufgabe wieder auf das Gebiet der eigentlichen opera buffa versetzt. Die Handlung ohne innere Bedeutung und Interesse, die Personen

13) Im zweiten Aufzug sind 6 Arien, 4 Duetts, das sogenannte Quartett, und die kleine Scene Alfonsos, im ersten aber außer 6 Arien, 2 Duetts, 5 Terzetts, ein Quintett, ein Sextett und die große Scene mit Chor.

ohne charakteristische Individualität, beide durch das gewöhnliche Mittel der niederen Komik, durch Uebertreibung — die gefährlichste Klippe der musikalischen Darstellung — einigermaßen wirksam gemacht. Fast nirgend äußern sich wahre Leidenschaft oder echtes Gemüth und Gefühl als die eigentlichen Impulse der handelnden Personen, wo sie hervortreten, sind sie entweder gradezu erheuchelt oder doch getrübt und gefärbt; die wahre Wurzel musikalischer Darstellung ist damit abgeschnitten, namentlich die Quelle der Mozart eigenthümlichen Auffassung so gut wie verschlossen. Dazu kamen dann noch die auch jetzt noch erkennbaren Ansprüche der darstellenden Künstler, welche berücksichtigt werden mußten. Es kann nicht fehlen daß diese Umstände auf die Composition Einfluß üben; eine genaue Prüfung lehrt aber, daß Mozart nicht allein alle die Momente, welche seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit entsprachen, in bewunderungswürdiger Weise zu entdecken und zu nutzen wußte, sondern daß die veränderte Aufgabe ihn auch zu neuen, ganz eigenthümlichen Aeußerungen seiner Productionskraft anregte, welche hier Seiten seiner künstlerischen Natur hervortreten lassen, die sich so nirgend sonst offenbaren[14].

14) „O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig", sagt Rich. Wagner (Oper u. Drama I S. 54 f.) „daß es ihm nicht möglich war zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Così fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Ein frivol aufgeweckter Dichter reichte ihm seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zum Componiren dar, die er dann je nach der Wärme, die sie ihm einflößen konnten, so in Musik setzte daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren." Hotho (Vorstudien f. Leben und Kunst S. 76 ff.) spricht die Ansicht aus, der Umstand daß in Così fan tutte die Frauen gegen die Männer in Schatten treten, während es im Figaro und Don Giovanni umgekehrt ist, habe Mozart angezogen, „weil

Die ganze, ziemlich breit ausgeführte Exposition der Oper ist musikalisch nicht undankbar, weil hier die Empfindungen noch im Wesentlichen unbefangen und aufrichtig sich äußern. Die Unbequemlichkeit daß gleich anfangs drei Männerterzetts auf einander folgen ist für Mozart keine, weil er jedes derselben aus dem Moment der Situation heraus auffaßt, so daß sie unter sich verschiedenartig doch wie zusammengehörige Glieder eines Organismus eine naturgemäße Steigerung hervorbringen. Im ersten Terzett giebt die aufgeregte Stimmung der jungen Officiere den Ton an, welche Don Alfonso durch leichte Scherzhaftigkeit zu mäßigen sucht; im zweiten tritt dieser in den Vordergrund mit seinem alten Liede vom Phönix Weibertreue, das er im Ton gutmüthiger Ironie, den das Orchester trefflich unterstützt, jenen vorsingt, die vergebens mit ihren Einreden durchzudringen suchen — ein ganz eigenthümliches Musikstück voll der besten Laune. Das dritte Terzett zeigt die Lebenslust der Liebhaber, durch die Wette übermüthig gesteigert, im glänzendsten Lichte, und die Musik führt uns das fröhliche Fest, auf das sie sich schon freuen mit lebhaften Farben vor die Sinne. Die leichte, heitere Stimmung ohne eine tiefer gehende Erregung, welche hier vorherrscht, fixirt den Grundton der Oper; die jungen Männer sind im Allgemeinen charakterisirt, ohne daß uns schon eine Verschiedenheit ihrer
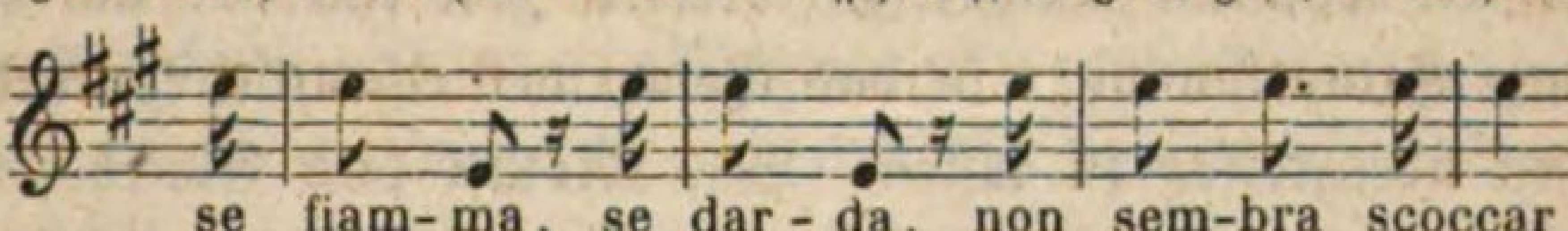
---

er einer Seite entsprach, die sich in ihm noch zu Melodien zu beleben drängte." Er behauptet, je weniger der neue Stoff im Vergleich zu Don Juan und Figaro eine bestimmtere Charakteristik und dramatisch reiche Entwicklung vorzeichnete, desto angemessener sei er dem Componisten geworden, denn eben diese individuelleren Charaktere, diese hinreißend dramatische Lebendigkeit, beginne in den drei letzten Opern immer mehr abzunehmen. Dagegen läßt er den musikalischen Schönheiten dieser Oper die lebhafteste Anerkennung zu Theil werden.

Individualität bemerkbar würde, sie stehen zusammen gegen Don Alfonso, der um so schärfer dagegen hervortritt.

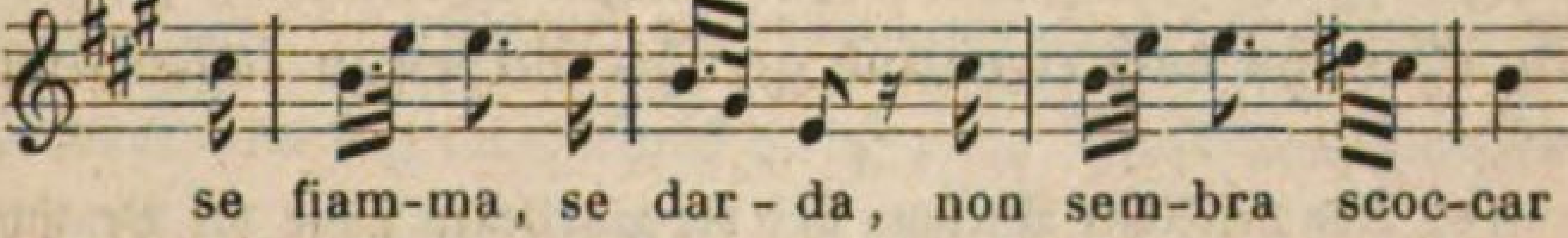
Gehobener ist der Situation gemäß das Duett der beiden Mädchen (4), die vor dem Bilde der Geliebten in zärtlichen Gefühlen schwelgen. Der Ausdruck derselben ist von großer Kraft, Lebendigkeit und sinnlicher Fülle, aber jener Ton der Innigkeit, jene leisen Accente der Sehnsucht, durch welche Mozart in so unnachahmlicher Weise das innerste Gefühlsleben der Liebe zu charakterisiren weiß, treten nirgends hervor; es ist mehr Glanz als Wärme in dieser übrigens sehr lebhaften musikalischen Schilderung. Die Uebereinstimmung in den Empfindungen läßt auch hier die Charakteristik der Individuen zurücktreten, die leichten Modificationen sind mehr musikalischer als dramatischer Natur[15].

Don Alfonsos kleine Arie (5), in welcher er nach Fassung und Kraft zu ringen scheint um das Schreckliche auszusprechen, ist, da das Ganze Verstellung ist, nicht für sein wahres Wesen charakteristisch, sondern sie charakterisirt die Situation und zwar mit Uebertreibung, die gegen sein sonst ruhiges Wesen um so schärfer absticht, aber nicht in einer

15) Eine kleine Aenderung hat Mozart in der Partie der Dorabella vorgenommen, wo er (S. 27 Takt 11 ff.) ursprünglich geschrieben hatte



und dann änderte



Sie ist nicht so unbedeutend, als sie auf den ersten Blick scheinen mag, denn jene erste Version richtig vorgetragen erhält einen decidirt heroischen Charakter, der eher für Fiordiligi, aber nicht für Dorabella angemessen ist.

Weise gesteigert werden durfte, daß die Unwahrheit zu Tage tritt. Wenn Don Alfonso nachher sagt: non son cattivo comico, so ist damit Ton und Vortrag der Arie ganz richtig bezeichnet; die Mittel der Täuschung sind mit Bewußtsein ohne wahre Empfindung angewendet und dies ist in den wenigen Takten meisterhaft gelungen, so daß es dem Darsteller nicht schwer werden kann, die Ironie unvermerkt durchklingen zu lassen[16].

Auf eine bisher nicht geahnte Höhe hebt uns das nun folgende Quintett (6). Es ist ganz richtig, wenn dem Schmerz der Mädchen über die bevorstehende Trennung, der sich in immer steigender Leidenschaftlichkeit ausspricht, gegenüber die Männer, welche diesen Schmerz nicht empfinden, aber durch die Vorstellung der Rolle die sie spielen müssen nothwendig beklemmt sind, mit mehr Haltung ihre an sich wahre Empfindung äußern und nur der weicher empfindende Ferrando allmählich durch die Trauer der Geliebten sympathisch gestimmt wird. Dadurch wird das wahre Temperament für die allgemeine Grundstimmung gewonnen, das hier um so nöthiger ist damit das ironische Element durch Don Alfonso sich geltend machen könne, das da, wo die Leidenschaftlichkeit der Mädchen auf ihre Geliebten den größten Eindruck macht, zur rechten Zeit eintritt, um die ganze Situation nicht in das Gebiet des eigentlich Pathetischen übergreifen zu lassen. Wie Mozart dies Clairobscur benutzt hat um in den Gefühlen des Liebesschmerzes wahrhaft zu schwelgen, den Zuhörer zu inniger Theilnahme zu stimmen ohne ihn doch eigentlich gerührt werden zu lassen, weil

16) Von herrlicher Wirkung sind die gehaltenen Töne der Bratschen zu der bewegten Geigenfigur und den Pizzicatoschlägen der Bässe; ähnlich und mit gleich schöner Wirkung sind sie auch in dem Abschiedsquintett (9) angewendet.
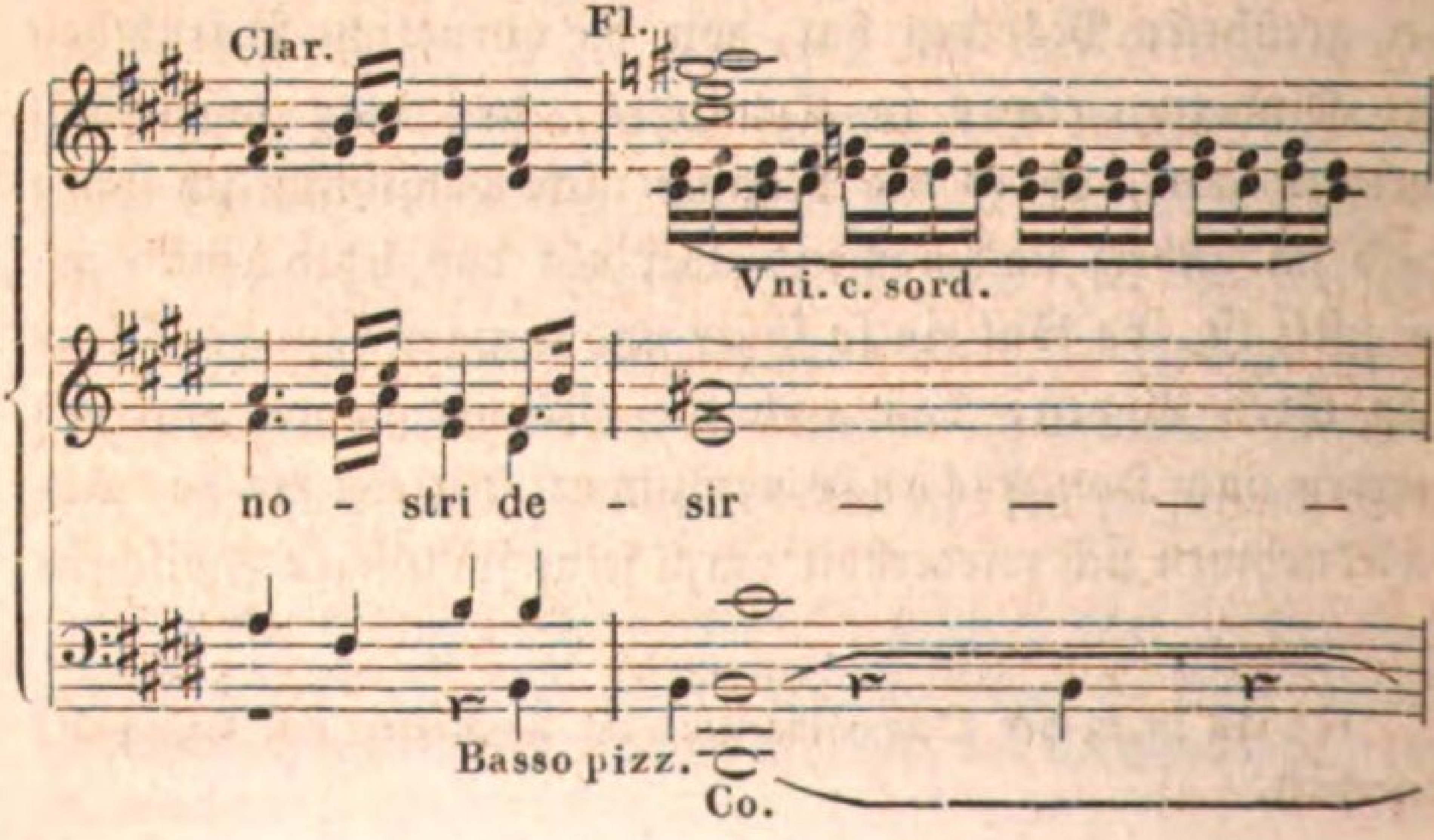
er ihn durch die immer wieder durchblickende Ironie die Situation als eine heitere auffassen läßt, das ist so wenig zu beschreiben als die unnennbare Schönheit, der zauberhafte Wohllaut, von welchem man wie überströmt wird. Unzweifelhaft gehört dies Quintett in jeder Beziehung zu dem Vollendetesten was Mozart geleistet hat. Dagegen ist das folgende kleine Duett (7), in welchem Ferrando und Guillelmo die zagenden Bräute zu trösten suchen, sowohl dem musikalischen Gehalt nach als für die Charakteristik unbedeutend. Man würde zu viel dahinter suchen, wollte man annehmen, es solle dadurch ausgedrückt werden daß sie nicht das Herz haben ihren unwahren Reden den Schein inniger Ueberzeugung zu geben; es ist offenbar nur ein kurzes, leicht hingeworfnes Musikstück von gefälligem Charakter, wie das Publicum sie liebte, ohne tiefere Bedeutung.
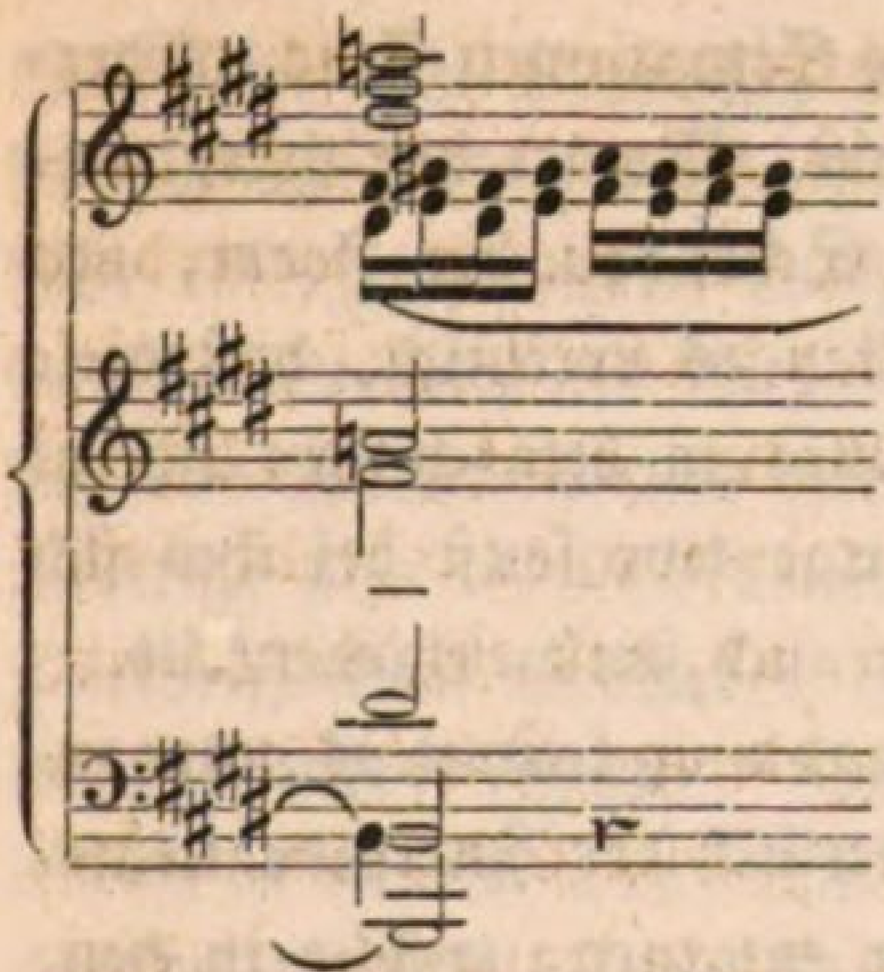
Der darauf folgende Marsch mit Chor (8) ist einfach, aber sehr frisch und hübsch, der Situation wie dem Charakter der Oper durchaus entsprechend. Dadurch wird nun die Abschiedsscene (9) herbeigeführt, die wiederum durch ihre wunderbare Schönheit und die feine Charakteristik ein vollendetes Meisterstück ist[17]. Das abgebrochne Schluchzen der gerührten Mädchen hat, wie die unendliche Betrübtheit bei Kindern, etwas so Komisches, daß man zweifelhaft werden kann, ob es die Männer nicht unwillkührlich ihnen halb im Scherz nachmachen, aber als das letzte Addio gewechselt ist, da tönt ein so süßer und inniger Laut der Klage von ihren Lippen, daß auch die Männer davon ergriffen werden und Don Alfonso verstummt, der erst als das Abschiednehmen sich wiederholt durch seine spöttischen Zwischen-

---

17) Es ist in der Originalpartitur als Recitativo coi stromenti bezeichnet.

reden daran erinnert, wie es mit dem ganzen Abschied gemeint sei. Die Wiederholung des Chors unterbricht zur rechten Zeit, damit nicht entweder die Thränen oder das Lachen die Oberhand gewinnen, den zärtlichen Abschied mit seinen frischen und kräftigen Klängen. Die ganze Scene aber findet ihren Abschluß in den Grüßen, welche die Mädchen, von Don Alfonso, der sich ihren Gefühlen mit einer leisen Ostentation hingiebt, unterstützt, der fortsegelnden Barke nachrufen. Dies Terzettino (10) zeigt, wie unerschöpflich Mozart in den feinsten Nuancirungen derselben Stimmung ist; nachdem die Empfindungen der Liebenden beim Abschied schon mehrfach ausgesprochen sind, wird uns hier ein ganz anderes Seelengemälde in neuen Farben vorgeführt. Der Wunsch, welcher den schon entfernten Geliebten nachgesendet wird, ist gehaltener als der Schmerz, welchen der erste Gedanke an die nahe Trennung und dann der Moment des Scheidens hervorruft, aber auch inniger, gewissermaßen reiner, und so verklären sich hier alle früheren Gefühle zu einer Harmonie von wunderbar zartem Schmelz, die durch einzelne scharfe Vorhalte und besonders durch die überraschende Dissonanz welche auf desir eintritt,



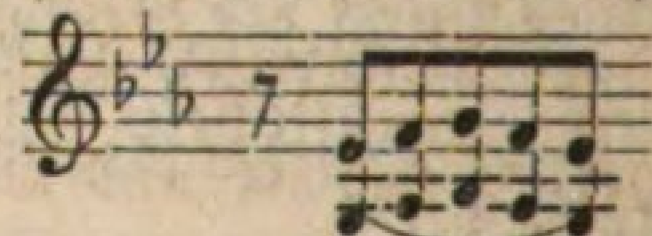


einen ganz eigenen Reiz erhält. Auch die murmelnde Begleitung der gedämpften Violinen gegenüber den weichen und vollen Accorden der Blasinstrumente, welche durch die Vorstellung der Seefahrt veranlaßt ist, trägt nicht wenig zu dem eigentlichen Colorit dieses wunderlieblichen Musikstücks bei [18].

Bis hieher geht alles seinen natürlichen Gang, wir begegnen keinen ungewöhnlichen Charakteren, keinen überraschenden Situationen, aber die Empfindungen äußern sich wahr und einfach unter Umständen, welche eine leicht verständliche Handlung angemessen herbeiführt. Die musikalische Darstellung hat daher eine dankbare Aufgabe; wenn

18) Vortrefflich ist in dieser ganzen ersten Abtheilung die Färbung der Instrumentation beobachtet. Das erste Terzett ist einfach gehalten, die lebhaften Figuren der Saiteninstrumente bestimmen den Charakter, Oboen Fagotts und Hörner verstärken nur Licht und Schatten; ganz anders im zweiten, wo die Saiteninstrumente leise begleiten, während eine Flöte und ein Fagott die Melodie des Liedes durchführen; das dritte ist glänzend durch Trompeten und Pauken, scharfe Oboen und rasche Geigenbewegung. Während der ganzen Liebesscene treten die Clarinetten in den Vordergrund, der Gesammtton des Orchesters wird voll und weich, in dem letzten Terzett durch das Hinzutreten der Flöten zugleich milder und glänzender; dagegen sticht dann der kräftige Klang des Marsches höchst wirksam ab.

sie wahr ist und die jedesmalige Situation treffend wiedergiebt, ist sie ihrer Wirkung gewiß. Mozart hat charakteristische Wahrheit hier mit einer Schönheit der Form, mit einer wahren Wollust des Wohlklanges vereinigt, daß diese anfangs übermächtig sich des Ohrs zu bemächtigen scheint und in solcher süßen Fülle kaum irgendwo sonst bei ihm sich findet, wie sie uns in dieser Oper auch sonst entgegentritt.
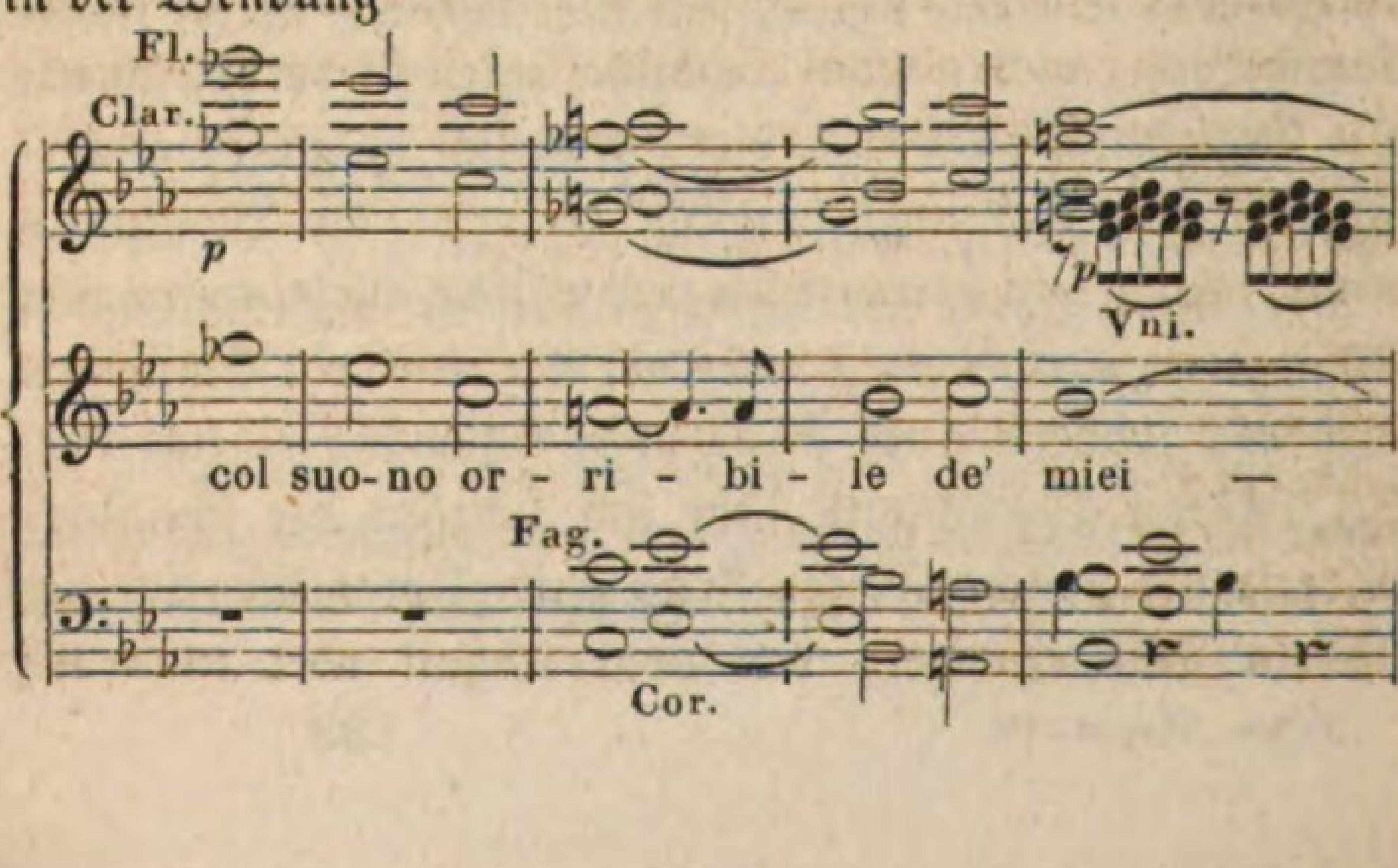
Im weiteren Verlauf der Handlung kommt es nun zunächst auf die schärfere Charakteristik der Individualitäten an. Zuerst tritt uns Dorabella entgegen, welche in einer großen, durch ein begleitetes Recitativ eingeleiteten Arie (11) ihren Schmerz ausspricht. Sie besteht aus einem Satz (Allegro agitato), der seinen eigenthümlichen Charakter durch die unruhige Sextolenfigur der Geigen  erhält, die bis kurz vor dem Schluß auch nicht einen Takt aussetzt, sondern in verschiedenen Lagen durch mannigfache harmonische Wendungen hindurchgeführt eine unstete zitternde Bewegung erhält, die durch die vollen Accorde der Blasinstrumente nicht sowohl befestigt als durch scharfe Accente nur noch stärker hervorgehoben wird. Die reiche und charakteristische Begleitung dient aufs wirksamste zur Folie der Singstimme, welche sich einfach in getragenen Tönen bewegt, aber in kurzen ausdrucksvollen Phrasen, die sich zu leidenschaftlichen Ausrufen und zum Schluß sogar zu einem unerwarteten Pathos steigern. Die Arie nimmt sowohl hinsichtlich der musikalischen Behandlung als des Gefühlsausdrucks, wenn man die gegebene Situation allgemein auffaßt, einen sehr hohen Rang ein; faßt man aber den Charakter der Dorabella ins Auge, wie er sich später entwickelt, so tritt ein auffallender Widerspruch hervor. Sie ist es, die der
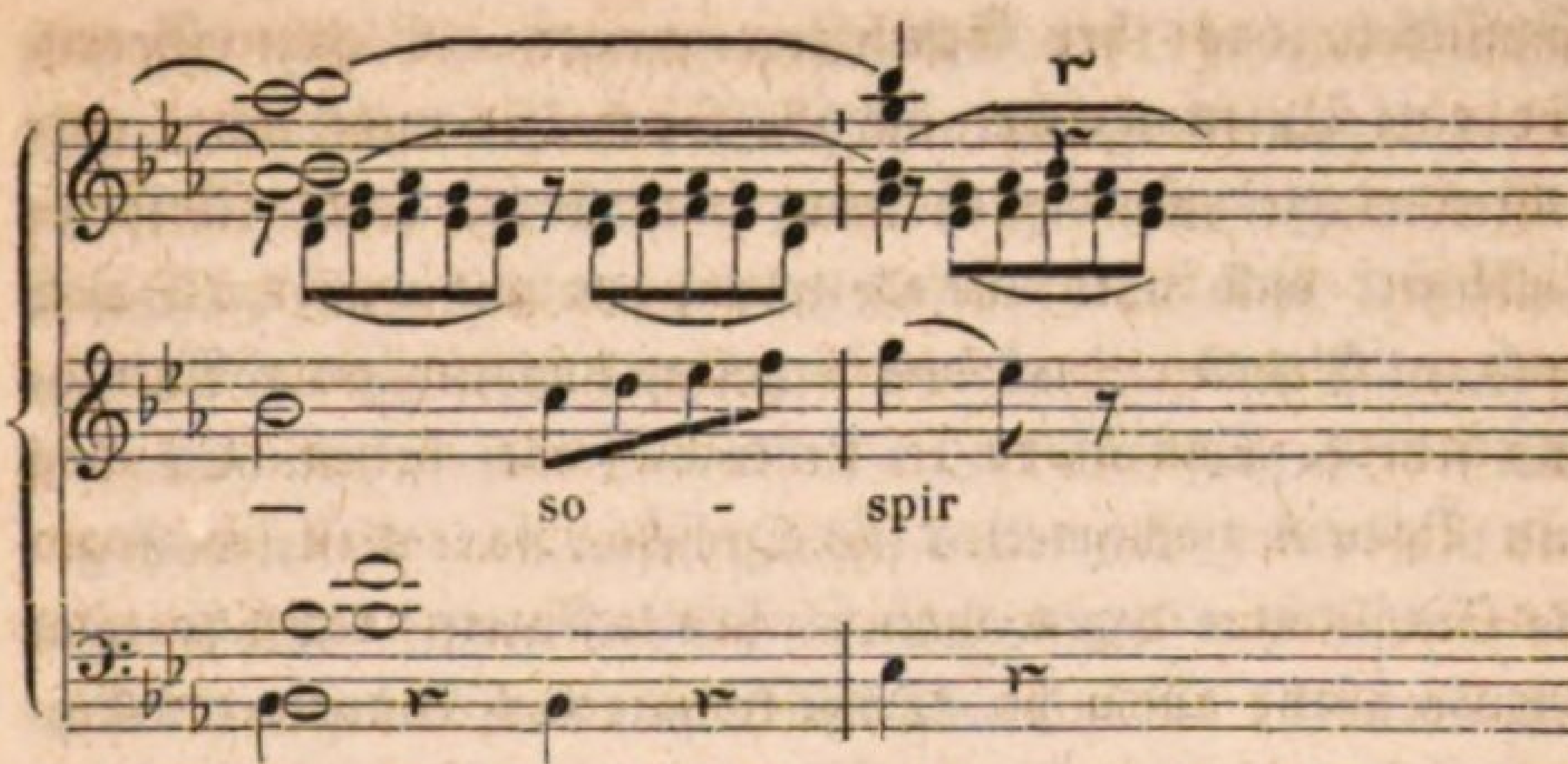
Schwester den Vorschlag macht sich mit den neuen Liebhabern ein Späßchen zu machen, und in dem Duett, worin diese ihre Zustimmung ausspricht (20), erscheint auch musikalisch Dorabella als die provocirende, obgleich die Nuancen der Charakteristik welche beide Schwestern unterscheiden mehr zufällige sind — scherzosetta will Dorabella, sospirando Fiordiligi dem Liebhaber begegnen — und der Leichtsinn, welcher beide ergreift, das wesentliche Moment abgiebt. Allein in dem Duett mit Guillelmo (23) zeigt sie sich nicht allein voll heiterer Laune, sondern in einer Weise entgegenkommend und von heißer Lust ergriffen, daß man gar nicht zweifeln kann, daß hier ihr wahres Wesen seinen Ausdruck finde, und zum Ueberfluß spricht sie nachher noch in einer Arie (28) ihre Ansicht aus, daß die Liebe über die Herzen gebiete und Widerstand dagegen zu versuchen Thorheit sei. Diese Arie hat mit der ersten darin eine gewisse Verwandtschaft daß die Singstimme sehr einfach gehalten ist, und der Ausdruck wie dort in schmerzlicher Aufregung, so hier in heiterer Lust ein bestimmtes Niveau nicht übersteigt, allein der Ausdruck selbst ist ein völlig verschiedener. Hier ist es ein rücksichtsloses Hingeben an die Lust und das Behagen des Augenblicks, angenehm, lieblich, nicht ohne Lebhaftigkeit, aber ohne eigentliche Wärme und Tiefe der Empfindung; nicht einmal Schalkhaftigkeit ist vorherrschend. Die Begleitung giebt auch hier, natürlich in ganz verschiedener Weise, das eigenthümliche Colorit; die Blasinstrumente, welche sehr hervortreten und vielfach allein angewandt sind, geben dem Ganzen nicht allein etwas sehr Einschmeichelndes, sondern einen blendenden Schimmer eigener Art. Bei näherer Betrachtung hebt sich indessen der scheinbare Widerspruch zwischen beiden Arien auf. Dorabella zeigt sich als ein Frauenzimmer, das zwar lebhaft aber nicht tief

empfindet, das ihre Gefühlserregungen als einen Genuß und eine Unterhaltung ansieht, welche sie nicht lange entbehren mag; auch den Schmerz sucht sie auf solche Weise zu genießen, was aber nur theilweise und nicht auf die Dauer gelingt. Den Ausdruck des Schmerzes steigert sie absichtlich, und sehr bezeichnend ist es daher daß das eigentliche Toben und Rasen des Schmerzes ins Orchester verlegt ist, während die Singstimme den wahren, nicht tief greifenden Charakter der Dorabella andeutet. Dazu kommt noch ein anderer Umstand. Das Uebertreiben im Ausdruck des Schmerzes, welches schon darauf hinweist daß er nicht ganz echt sei, ist im Text stark hervorgehoben, z. B.

Esempio misero d'amor funesto
Darò all' Eumenidi, se viva resto,
Col suono orribile de' miei sospir

und die Musik kommt dem getreulich nach. Indem sie hier wesentlich Haltung und Farbe, theilweise auch die Form beobachtet, welche man für den Ausdruck des wahren Pathos in der opera seria anzuwenden gewohnt war, nimmt sie in ganz ähnlicher Weise einen parodischen Charakter an, wie der Text, wenn er die Eumeniden und ähnlichen rhetorischen Apparate der Tragödie bei dieser Situation und einer solchen Persönlichkeit anwendet, was namentlich gegen den Schluß in der Wendung





unverkennbar hervortritt. Dies Element des Parodischen gab ein erwünschtes Mittel ab um der bedenklichen Aufgabe zu genügen, den musikalischen Ausdruck der Empfindung ins Uebertriebene zu steigern, ohne denselben unnatürlich und unschön werden zu lassen. Damit es zur vollen Wirkung komme wird freilich nicht allein ein feiner Vortrag der Sängerin sondern auch das Verständniß des Publicums für die Nuancen des Stils vorausgesetzt[19].

Fiordiligi ist unverkennbar schon von da Ponte begünstigt[20] und sie tritt demnach auch in der musikalischen

19) Louise Villeneuve, für welche die Partie der Dorabella geschrieben ist, ist nicht näher bekannt als insofern diese Partie und die bereits erwähnte Arie (III S. 286 f.) ein Urtheil gestatten. Sie war offenbar keine Coloratursängerin, auch keine eigentliche Buffa, sondern mehr für einfachen, ausdrucksvollen Gesang geeignet; ihre Stimme muß eine eigentliche Sopranstimme von mäßigem Umfang gewesen sein. Als eine Sängerin von bedeutender Individualität tritt sie nicht hervor und ohne Zweifel ist die ganze Partie danach bemessen.

20) Sgra. Ferraresi del Bene war im Jahr 1785 zuerst in London aufgetreten; man rühmte dort ihre angenehme Stimme und geschmackvollen Vortrag ohne sie als eigentliche Prima Donna gelten zu lassen (Parke mus. mem. I p. 48 f.). In Wien trat da Ponte, wie er selbst berichtet (mem. II p. 108 ff. 117) in ein Liebesverhältniß zu ihr, das während drei Jahren bestand. Sie hatte nach seiner Aussage eine schöne Stimme und eine eigenthümliche, sehr ergreifende Vortragsweise;

Darstellung vor der Schwester hervor[21]. Gleich die erste Arie (14), in welcher sich ihr Charakter ausspricht, geht aus einer viel günstigeren Situation hervor. Die verkleideten Liebhaber sind in ihr Haus gedrungen und wagen es auch nach entschiedener Zurückweisung ihre unverschämten Anträge zu erneuen. Daß Fiordiligi sie nicht sofort stehen läßt mag kein Beweis von großem Zartgefühl sein, vielleicht sogar den Verdacht erregen daß sie solche Reden nicht so ganz ungern hört; allein da sie dieselben einer Antwort würdigt und ihre unerschütterliche Treue zu versichern für nöthig hält, so ist hier wenigstens Energie und Nachdruck am Ort und starke Farben aufzutragen durchaus angemessen. Wir finden daher auch hier eine vollständige Bravurarie nach hergebrachter Form in zwei Sätzen, einem Andante und Allegro,

---

sie war nicht grade schön gewachsen und keine besondere Schauspielerin, aber schöne Augen und ein reizender Mund zeichneten sie aus. Der große Beifall welchen sie beim Publicum fand, auch ihr heftiger und stolzer Charakter riefen eine lebhafte Feindschaft mit Sgra. Bussani und der Cavaglieri hervor, welche da Ponte mit Salieri, der die letztere begünstigte, entzweiten und seine Stellung unhaltbar machten. Beide wurden von Kaiser Leopold entlassen; eine spätere Zusammenkunft in Ferrara schildert da Ponte recht pikant (mem. II, 1 p. 67 ff. zw. Ausg.). Mozart stellte sie als Sängerin nicht sehr hoch, wie seine Aeußerung zeigt daß die Allegrandi in Dresden viel besser sei als die Ferraresi — „das will freilich nicht viel gesagt haben" (III S. 480).

21) Bis zum ersten Finale ist in den Ensemblesätzen anfangs die erste Stimme der Dorabella, die zweite Fiordiligi gegeben, erst später hat Mozart die Namen vertauscht. Dies kann auch nur ein Vertauschen der Namen gewesen sein, denn unzweifelhaft ist die erste Partie von jeher der Ferraresi bestimmt gewesen, wie schon daraus hervorgeht daß die tiefen Töne in einer Weise benutzt sind, die nur für ihre Stimme berechnet sein konnte. Dies ergiebt sich auch daraus, daß in der gleich zu besprechenden Arie des Guillelmo Mozart die Namen Fiordiligi und Dorabella anfangs in umgekehrter Folge beigeschrieben und nachher geändert hat.
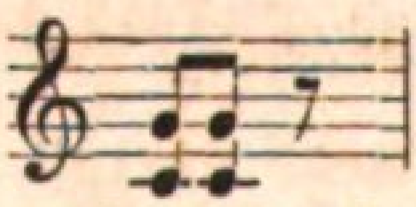
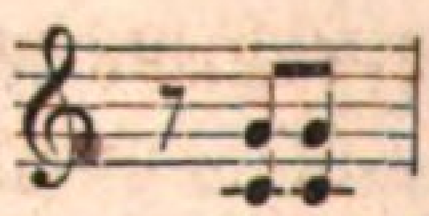
dem sich eine lange Coda in gesteigertem Tempo anschließt. Wenn hier einerseits der Sängerin Gelegenheit gegeben ist ihre Stimmittel und Gesangskunst nach verschiedenen Seiten zu zeigen, so geschieht doch damit der Charakteristik kein Eintrag; grade die eigenthümlichen Bravurzüge, die Octaven-, Decimen- und Duodecimen-Sprünge, die Rouladen, welche den Gegnern kühn entgegengeschleudert werden, die baßähnlichen Gänge in der tiefen Stimmlage heben den amazonenhaften Stolz der Fiordiligi vortrefflich hervor. Die komische Wirkung beruht allerdings auch hier ganz wesentlich auf dem parodischen Element, das schon durch die Form die Uebertreibung andeutet und hier noch stärker als in Dorabellas Arie markirt wird. In guter Absicht ist auch beidemal eine Arie von leichtem Charakter, welche den heiteren Scherz, der das eigentliche Lebenselement dieser Oper ist, ausdrückt, erst der Despina (12) dann des Guillelmo (15), diesen schwerwichtigen entgegengesetzt, so daß der parodische Ausdruck des ursprünglich fremdartigen Elements um so entschiedner wirkt.

Nachher läßt sie sich freilich durch den Leichtsinn ihrer Schwester hinreißen auch zum Spaß mit dem neuen Liebhaber zu tändeln, allein nun tritt ihr, die tiefer fühlt als Dorabella und zu einer gewissen Schwärmerei hinneigt, in deren Geliebten eine sie überraschende Erscheinung entgegen. Während Guillelmo durchaus heiter und lebenslustig auftritt, zeigt sich Ferrando schon in der Abschiedsscene als ein Mensch von weichem Gefühl, dem er keineswegs überall gebieten kann. Ganz unverholen spricht sich diese Natur in der Arie (17) aus[22], welche er nach dem ersten fehlge-

22) In der gedruckten Partitur ist nicht angegeben daß die Geigen con sordini spielen; auch ist in der Hornstimme S. 97 Takt 1

schlagenen Angriff singt und die eine in den Textworten ziemlich fade ausgedrückte Zärtlichkeit ungemein weich und zart wiedergiebt, so daß man den sentimentalen, in süßen Gefühlen schwelgenden, aber wenig energischen Mann nicht verkennen kann. Diese Art von Sentimentalität, welche den Deutschen nur allzugeläufig ist, ist der Natur des Südländers eigentlich fremd und es stimmt ihn nicht sowohl zum Mitgefühl sondern zum Lachen, wenn ein solcher Mensch durch seine Gefühligkeit in Verlegenheiten und Verdrießlichkeiten geräth; auf der Bühne ist er ihnen daher eine vorwiegend komische Figur, das darf man auch bei unserer Oper nicht ganz aus den Augen lassen. Als er nun mit seiner verstellten Liebesbewerbung sich Fiordiligi nähert, da kann er seiner Natur nach nicht anders als seine Gefühle mit großer Lebhaftigkeit und Wärme äußern, ja sein excentrisches Wesen wird durch das Gezwungene der Situation nur gesteigert. Grade dieses aber ist am ehesten geeignet auf Fiordiligi Eindruck zu machen, sie geräth ihm gegenüber ins Schwanken. Da er dieses wahrzunehmen glaubt, äußert er sein Entzücken darüber mit einer Schwärmerei, daß er sich nicht fassen kann, und die ein ruhiger Mann in der Weise gar nicht erheucheln könnte; es ist klar, wie seine Phantasie mit seinem erregten Gefühle ihr Spiel treibt. Unter dieser gewiß gerechtfertigten Annahme ist diese Arie (24)[23] nicht allein durch den herr-

---

 und S. 98 Takt 35  zu schreiben. An zwei Stellen sind Kürzungen vorgenommen; S. 99 sind nach Takt 5 die 8 Takte ausgelassen, welche an einer vollständigen Wiederholung des ganzen Themas fehlen, und nach Takt 10 fehlen 4 Takte, welche den Abschluß durch Wiederholung aufhalten. Im Original ist keine Andeutung daß Mozart selbst so gekürzt habe.

23) Diese auch jetzt noch lange Arie hat im Druck eine erhebliche

lichen Melodienfluß wahrhaft hinreißend und bezaubernd, sondern auch für die Situation wie für die Person ungemein bezeichnend; sowie es denn auch charakteristisch ist, daß die Enttäuschung Ferrandos, als Fiordiligi sich soweit ermannt ihn mit Blick und Geberde entschieden zurückzuweisen, sich zwar lebhaft, aber keineswegs mit solcher Heftigkeit äußert, wie sie der so eben entwickelten Gefühlsseligkeit entsprechen würde, die seiner natürlichen Empfindungsweise gemäßer ist. Wollte man annehmen daß Ferrando in kalter Ueberlegung Gefühle heuchelte, von welchen er gar nichts empfindet, so ergäbe dies für die musikalische Darstellung eine gradezu unmögliche Aufgabe; denn karikaturartige Uebertreibung, auch durch das oben angewandte Mittel der Parodie, ist nur da am Ort, wo keine Ueberzeugung erreicht werden soll, während hier der Eindruck welchen Fiordiligi erfährt auch dem Hörer durch die eigene Empfindung klar werden soll. Die Musik kann also nur die wahre Empfindung ausdrücken, die demnach eine Charakteristik des Ferrando voraussetzt, welche ein Gemisch von Schwärmerei und Hingerissensein durch den Moment erklärt.

Hierdurch rechtfertigt sich aber auch allein der tiefe Eindruck, welchen die ebenfalls zur Schwärmerei geneigte Fiordiligi empfindet, die allein gelassen sich den doppelten Vorwurf macht, mit Ferrando ein leichtfertiges Spiel getrieben zu haben und schon auf den Weg gerathen zu sein ihrer Liebe innerlich untreu zu werden. Das Gefühl der

Kürzung erfahren, indem S. 185 nach Takt 3 die vollständige Wiederholung des ersten Theils durchgeführt war, von welcher 35 Takte gestrichen sind. Nicht Corni, sondern Clarini, wie zu Anfang richtig steht, treten gegen den Schluß zu den übrigen Blasinstrumenten. Für den Vortrag ist bezeichnend daß am Anfang der Singstimme beigesetzt ist lietissimo.

Reue und der neu gestärkten Treue, welches das Andenken an den abwesenden Geliebten in ihr belebt, spricht sie in der wunderschönen Arie (25) Per pietà, ben mio, perdona mit voller Innigkeit aus. Hier ist wahre, aus dem Herzen dringende Empfindung, welche die Musik auszudrücken hat, und sie thut es mit allem Zauber des reinsten Wohllautes. Wenn in dieser groß angelegten Arie in zwei ausgeführten Sätzen, Adagio und Allegro, nicht allein die Sängerin reich bedacht ist, sondern auch die Blasinstrumente, ganz besonders die Hörner concertirend eingreifen, so ist dadurch die Wahrheit des Ausdrucks nicht beeinträchtigt; man kann nicht sagen daß der Eindruck der musikalischen Formenschönheit, so wunderbar dieselbe auch ist, vorwiege vor dem der rührenden Empfindung, allein die Charakteristik ist mehr die allgemeine der Situation und Gemüthsstimmung als einer ganz scharf ausgeprägten Individualität, dadurch und durch die formale Behandlung tritt diese Arie den bedeutendsten Concertarien Mozarts näher. Sie ist der großen, für dieselbe Ferraresi componirten Arie der Gräfin im Figaro unleugbar verwandt, so verschieden beide auch in Haltung und Farbe sind. Offenbar hatte die Individualität der Sängerin, die sich in den drei Arien ganz deutlich nachweisen läßt, hierauf einen bestimmenden Einfluß; indessen mochte auch die Betrachtung sich geltend machen, daß eine allzuscharfe Charakteristik einer solchen Stimmung über den Ton der opera buffa hinausgeführt haben würde. Auch so weist sie auf eine ernsthaftere Verwickelung und Lösung der Situation hin.

Ferrando wird, als er die Untreue seiner Dorabella erfährt, zwar anfangs heftig betroffen, allein Zorn und Rache weichen bald dem Gefühl einer Neigung die er nicht besiegen kann; in seiner schönen Cavatine (27) — so hat Mozart sie überschrieben — wird der Zorn nur flüchtig angedeutet,

während mit einem leuchtenden Glanze die Erinnerung an die immer noch Geliebte aus dem Dunkel hervortritt[24]. In dieser Stimmung, welche ebenfalls mehr sentimental als energisch ist, muß er auf Don Alfonsos Geheiß noch einen Angriff auf Fiordiligis Herz unternehmen. Diese hat um ihrer eigenen Schwäche zu entfliehen den romantischen Entschluß gefaßt in Männerkleidern dem Geliebten nachzureisen, er überrascht sie bei der Vorbereitung in hochgespannter Empfindung, er selbst durch das was vorangegangen ist in großer Aufregung. Das Duett, welches sich zwischen ihnen entspinnt (29), ist von eigenthümlicher Anlage und ungemein reich ausgeführt. Fiordiligis hochherzigen Gefühlen, die sich an die Seite des Geliebten träumt, tritt die schwermüthige Klage, dann die eindringlichste Bitte Ferrandos entgegen, ihr Widerstand wird immer schwächer, sein Flehen lebhafter — sie sinkt in seine Arme. Diese Scene verläuft in einem regelmäßig ausgeführten Duett von zwei Sätzen, allein die lang anhaltende Spannung verlangt ein langes Austönen der Befriedigung; so beginnt gewissermaßen ein neues Duett, das wiederum in zwei Sätzen das Glück der Liebenden anfangs innig und herzlich, dann lebhaft und freudig ausspricht. Auch hier ist der Ausdruck des Gefühls so wahr, so unmittelbar daß man sich Ferrando nur von der Gewalt des Augenblicks hingerissen denken darf. Das ist nun zwar durch seinen Charakter und durch die Situation motivirt, allein es läßt sich nicht verkennen, daß diese beiden Personen und ihr Verhältniß zu einander aus dem Rahmen dieser Oper etwas heraustreten. Da Ponte hat es zu leicht behandelt um das tiefere psychologische Interesse zu voller

24) Von vortrefflicher Wirkung ist der Wechsel der Tonarten Es-dur und C-dur bei dem zweiten Thema und der damit verbundene Wechsel der Clarinetten und Oboen.

Geltung zu bringen, Mozart hat den Personen Fleisch und Blut, der Empfindung volle Wahrheit gegeben, aber die individuelle Charakteristik, welche bis ins Detail der einzelnsten Züge hinein ganz bestimmt ausgeprägte Persönlichkeiten hinstellt, wie wir sie im Figaro und Don Giovanni finden, hat er ihnen doch nicht geben können.

Ohne Zweifel war die Eigenthümlichkeit der Darstellenden, welche überhaupt mehr Sänger als Schauspieler waren und für das Komische offenbar keine besondere Begabung hatten, nicht ohne Einfluß auf diese Anlage gewesen[25]; die Partie des Guillelmo war für den ausgezeichneten Buffo Benucci (S. 221) geschrieben[26]. Er tritt zum erstenmal selbständig hervor, als er in der Verkleidung des Albanesen, nachdem der erste Sturm abgeschlagen ist, Fiordiligi ihre stolze Arie gesungen hat, in keckem Uebermuth sofort eine neue Liebeserklärung wagt. Hier hatte er nun ursprünglich eine Arie vom entschiedensten Buffocharakter zu singen, welche dem übertriebenen Pathos der Fiordiligi eine Excentricität entgegengesetzter Art gegenüberstellte und das Vertrauen der neuen Bewerber auf ihre Liebenswürdigkeit in sehr karikirter Weise aussprach[27]. Mozart hat eine komische Arie
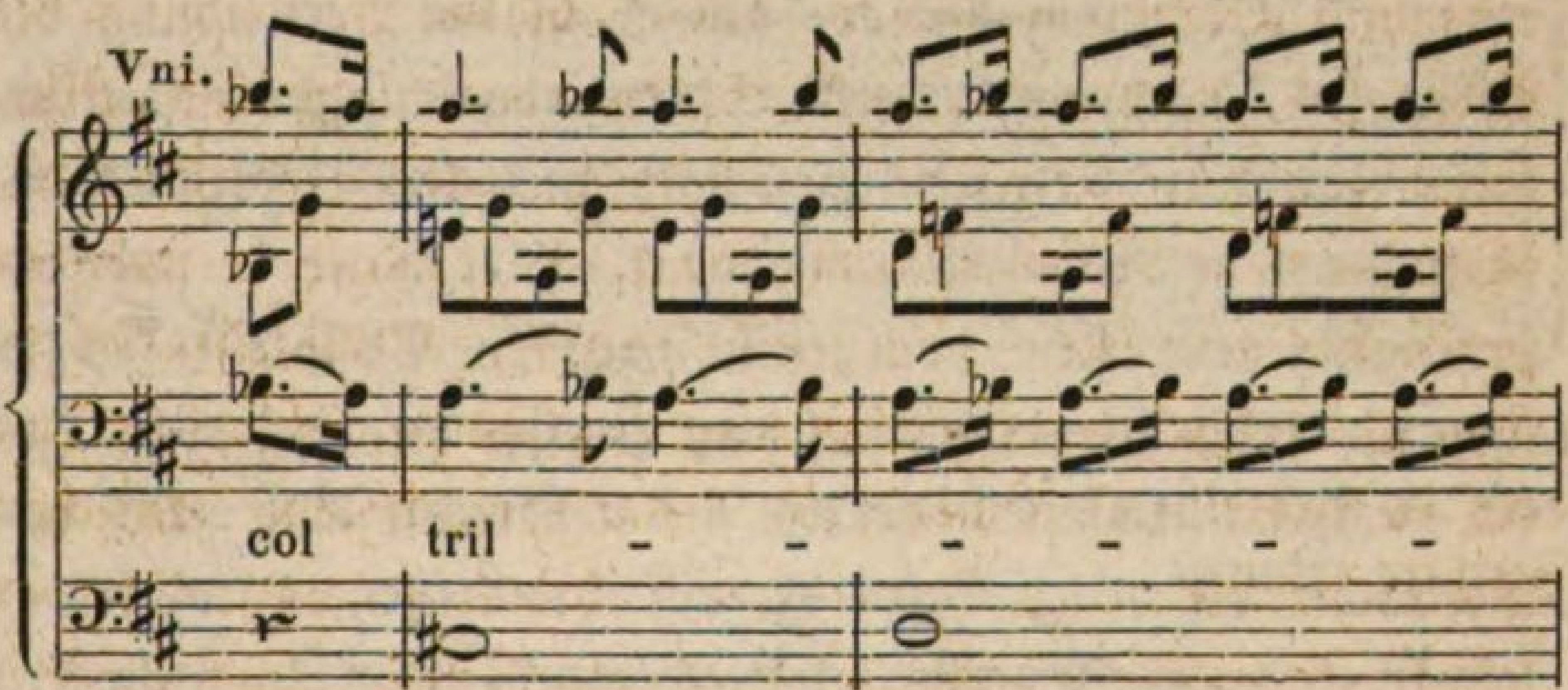
---

25) Der Tenorist Calvesi ist derselbe, für welchen 1785 die Einlagstücke zur Villanella rapita geschrieben wurden (III S. 282 ff.), auch sang er 1786 in Storaces Gli equivoci einen Antipholus, während Kelly den anderen sang (Kelly Remin. I p. 237).

26) In der Partie des Guillelmo zeichnete sich auch Bassi ganz besonders noch in späterer Zeit in Dresden aus (A. M. Z. X S. 410. XIII S. 730. XIX S. 649).

27) Der Text dieser unbekannt gebliebenen Arie lautet:

(zu Fiordiligi.)	(zu Dorabella.)
Rivolgete à lui lo sguardo	E voi, cara, un sol momento
E vedete come stà;	Il bel ciglio à me volgete,
Tutto dice, io gelo, io ardo,	E nel mio ritroverete
Idol mio, pietà, pietà.	Quel che il labbro dir non sà.

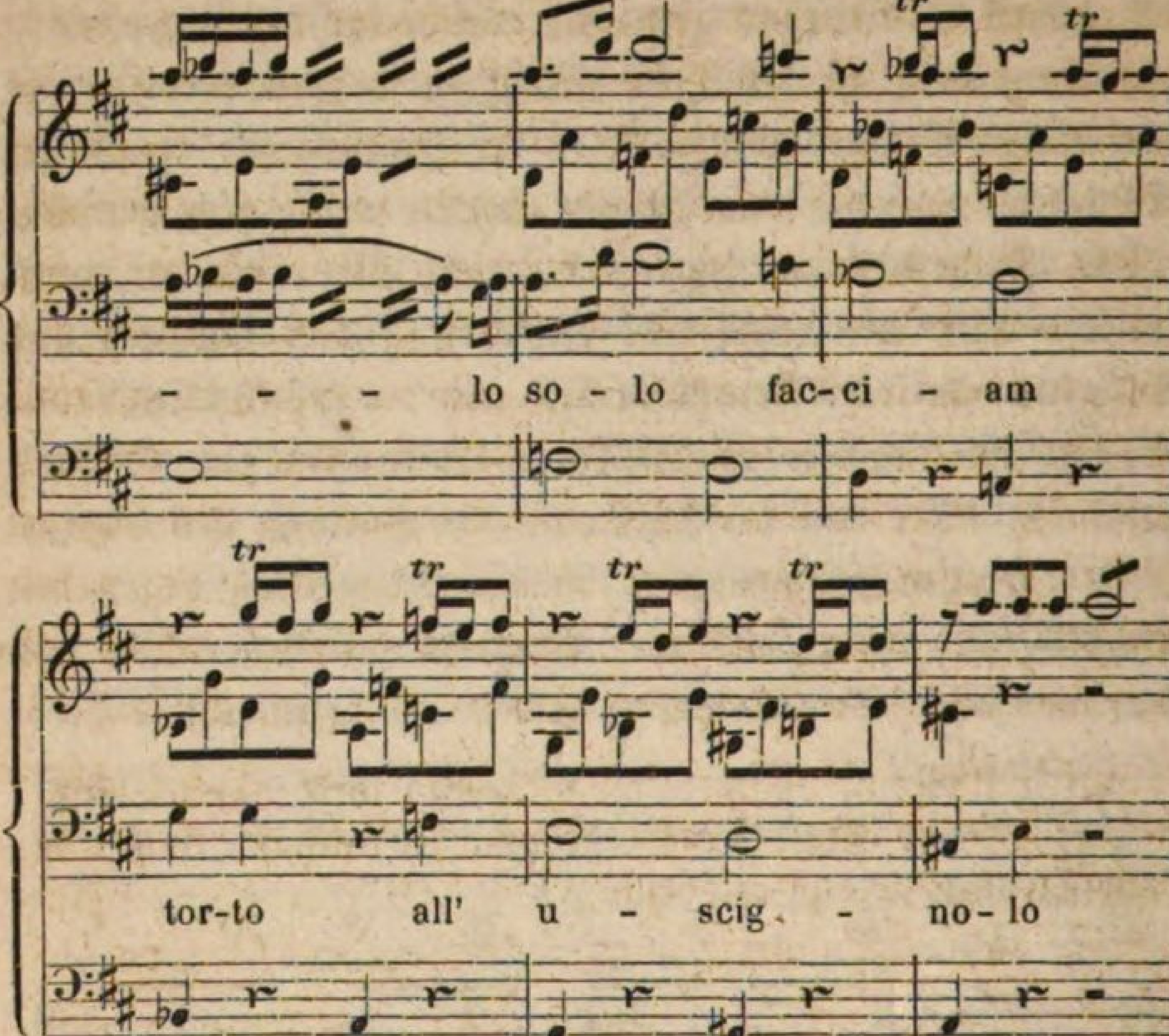
im großen Stil daraus gemacht, welche der des Leporello als ebenbürtig an die Seite gesetzt zu werden verdient, so verschieden sie auch von dieser in der Haltung ist, da ihr der Situation nach die feine Malice abgeht, welche jene charakterisirt. Die einzelnen Züge sind, nicht allein wo der musikalische Witz wie durch die Erwähnung des Tanzens und Singens von selbst herausspringt, mit der glücklichsten Laune in den wirksamsten musikalischen Contrasten zur Geltung gebracht, ohne daß der Fluß und die Haltung des Ganzen gestört werden. Namentlich ist die Steigerung gegen den Schluß hin unvergleichlich. Nachdem mit dem trillo und dem uscignolo eine Wendung nach D–moll gemacht ist
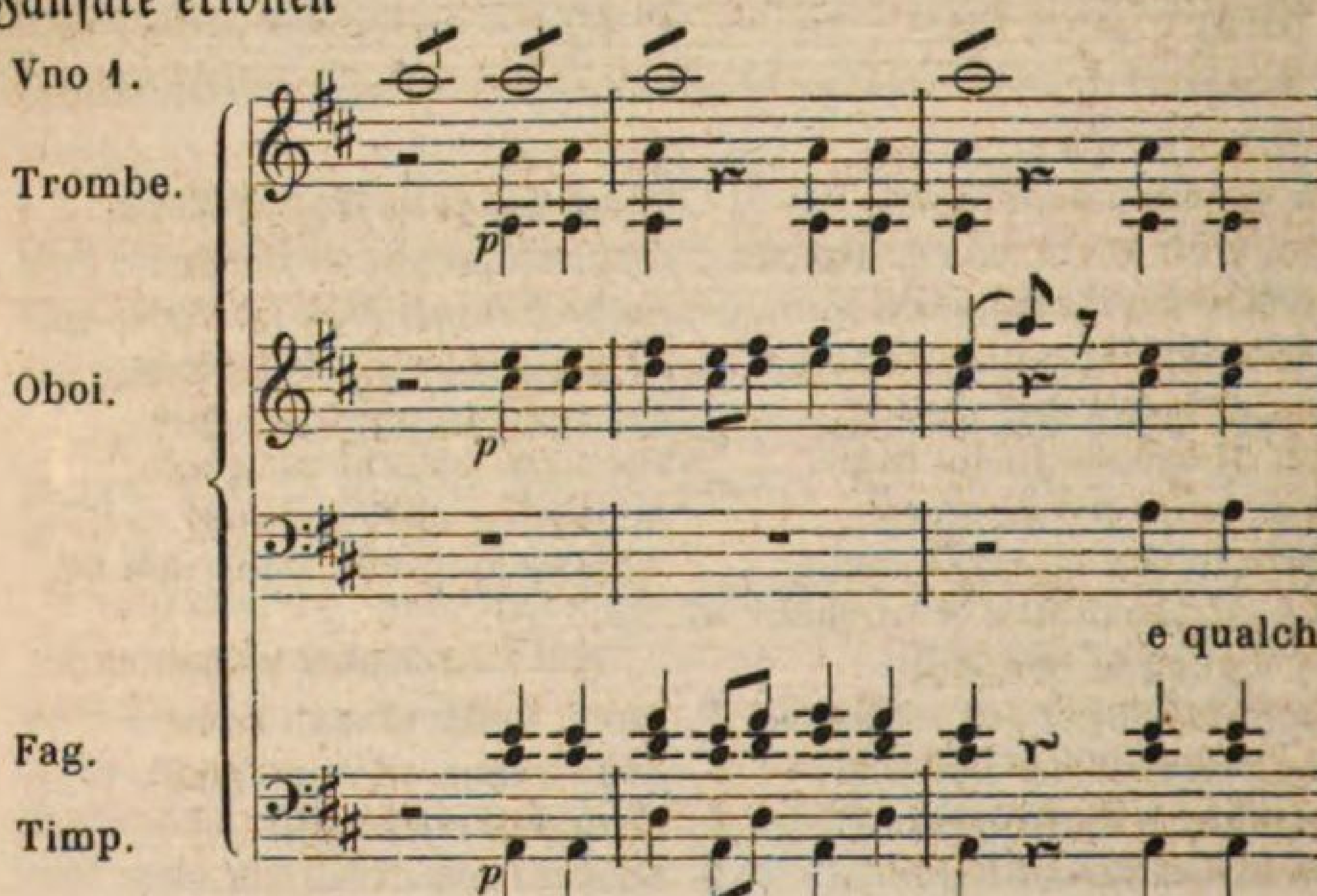


Un Orlando inamorato
Non è niente in mio confronto,
Un Medoro il sen piagato
Verso lui per nullo io conto,
Son di foco i mei sospiri,
Son di bronzo i suoi desiri.
Se si parla poi di merto,
Certo io son ed egli è certo,
Che gli uguali non si trovano
Da Vienna al Canadà.
Siam due Cresi per richezza,
Due Narcissi per bellezza;
In amori i Marcantoni
Verso noi sarian buffoni;
Siam più forti d'un Ciclopo,
Letterati al par di Esopo;
Se balliam, il Pick ne cede,
Si gentil e snello è il piede;
Se cantiam, col trillo solo
Facciam torto al uscignolo,
E qualche altro capitale
Abbiam poi, che alcun non sà.
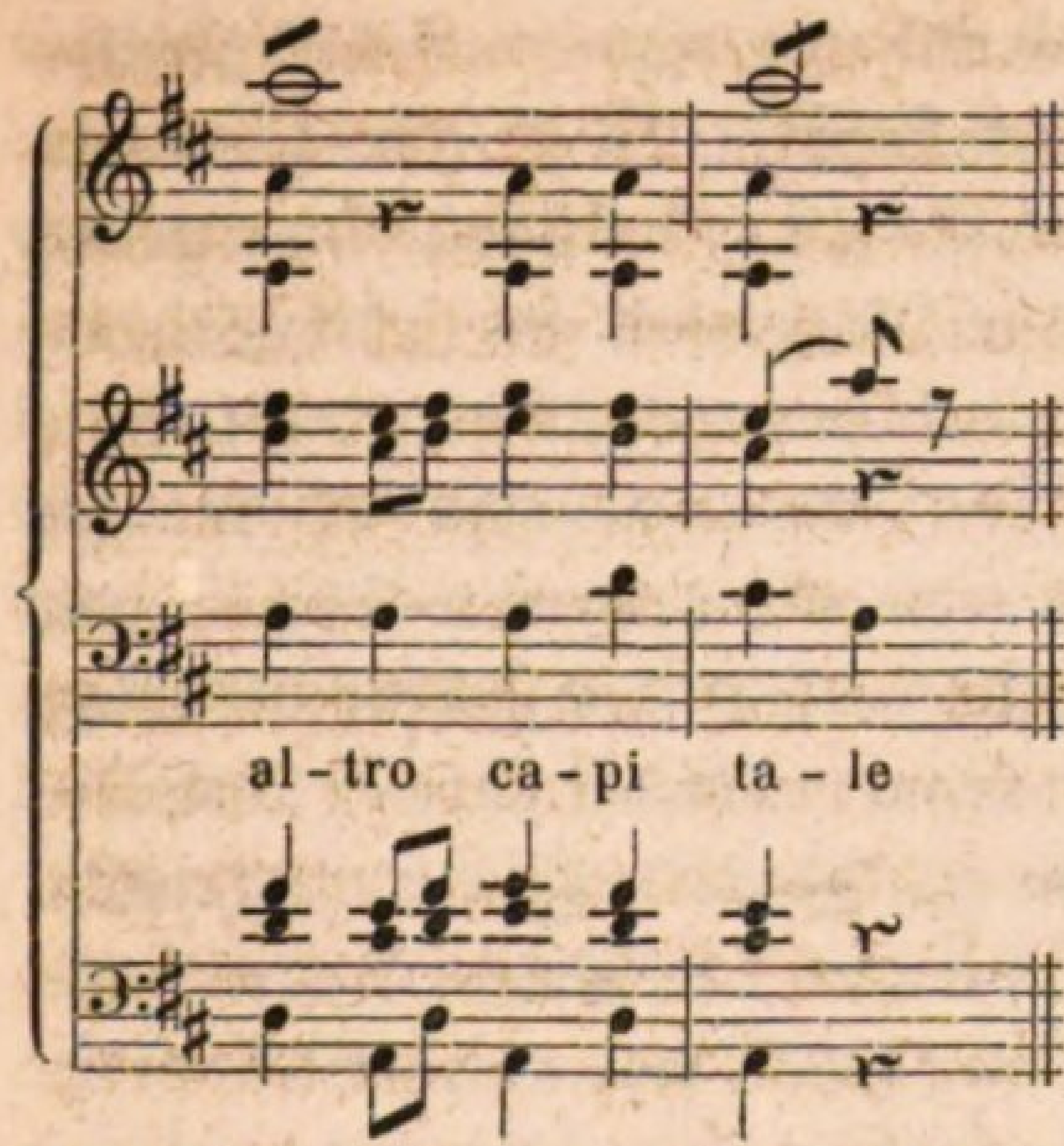
(Die Damen gehen wüthend ab.)

Bella, bella, tengon sodo,
Sene vanno ed io ne godo,
Eroine di costanza,
Specchi son di fedeltà.
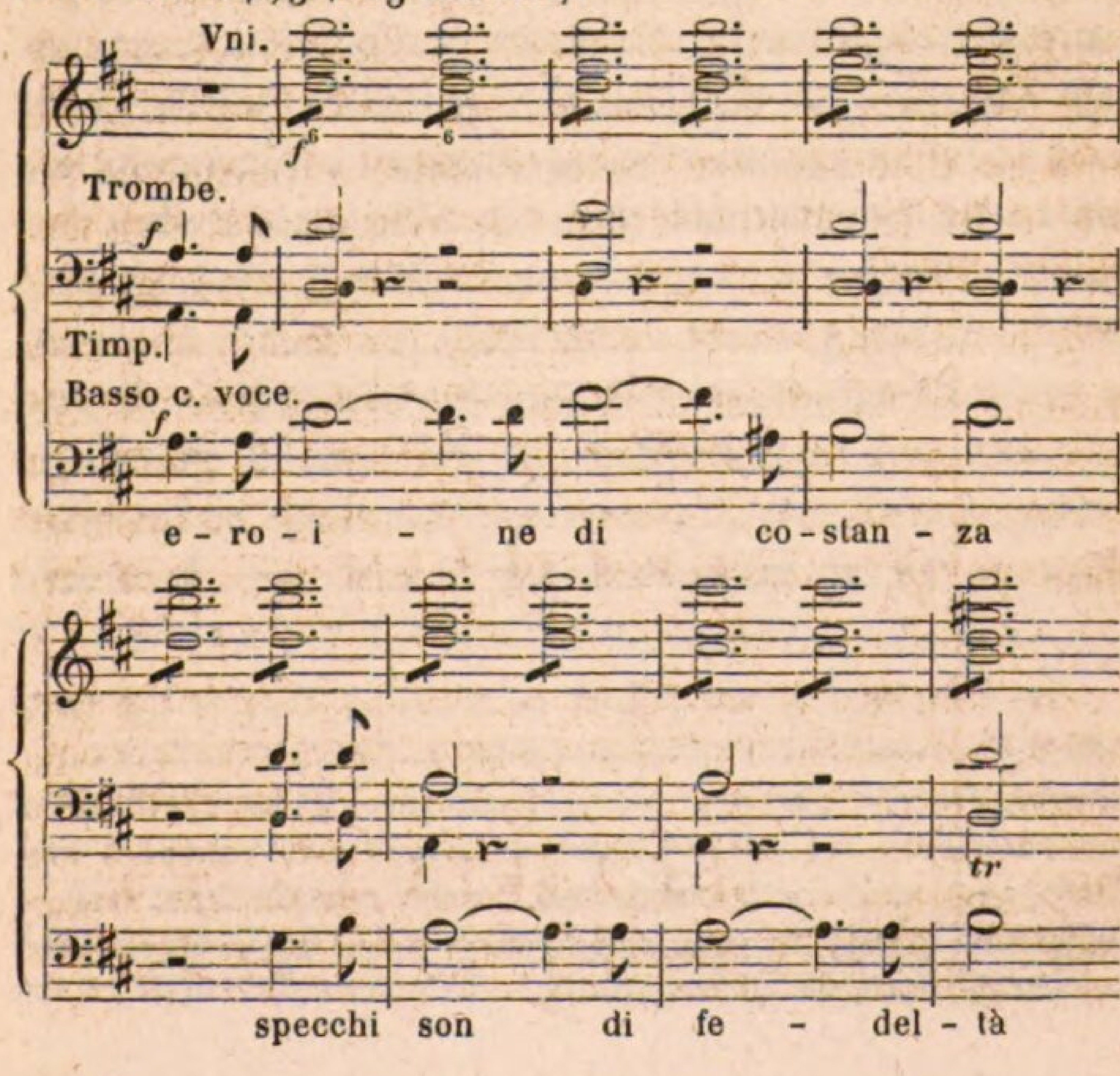


lassen die Blasinstrumente bei dem qualch' altro capitale zu dem in Achteln angeschlagenen a der Geigen eine neckische Fanfare ertönen





worauf Guillelmo, nachdem die Mädchen fortgegangen sind, mit der ganzen Kraft seiner Stimme im allegro molto in einen Triumphgesang ausbricht



so daß er wie erschreckt abbricht und sotto voce seine Freude dem Don Alfonso ins Ohr singt[28]. Es ist sehr bedeutsam daß eine dramatisch und musikalisch so wirksame Arie, welche dem Sänger die günstigste Gelegenheit bot seine Stimme und Kunst aufs vortheilhafteste zu zeigen, dennoch bei Seite gelegt wurde. Ohne Zweifel überzeugte man sich bei genauerer Ueberlegung daß eine Karikatur wie sie hier zum Vorschein kam im weiteren Verlauf der Liebesprobe nicht wohl durchgeführt werden könne, ohne der äußeren Unwahrscheinlichkeit die innere zu gesellen und ohne die erhebliche Schwierigkeit Guillelmo zwei ganz verschiedene Rollen zuzutheilen. Man setzte daher eine andere Arie an die Stelle (15), welche den Charakter des Guillelmo als eines heiteren Lebemanns ausspricht, der auch ernste Verhältnisse mit einer gewissen leichten Laune auffaßt und sich überall frei und gewandt zu bewegen weiß. So wendet er sich halb zuversichtlich halb scherzhaft an die Damen, die innere Zufriedenheit, welche er über ihr abweisendes Benehmen empfindet, erhöhet seine Heiterkeit und giebt ihr selbst einen Anflug von Ironie. Demgemäß ist auch die musikalische Darstellung ganz einfach, liedartig, leicht und gefällig, im graden Gegensatz zu den stark aufgetragenen Farben der großen Arie. Damit steht nun auch die zweite Arie (26) im besten Einklang, in welcher er nach dem Abenteuer mit Dorabella die günstige Meinung die er früher von den Frauen hegte und ver-

28) Diese Arie ist von Mozart im December 1789 in sein Verzeichniß eingetragen mit dem Beisatz, „welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war, für Benucci;“ die Originalpartitur ist bei André. Von Blasinstrumenten sind außer Oboen und Fagotts auch Trompeten und Pauken angewendet; ursprünglich auch Hörner, welche Mozart weggestrichen hat, obgleich sie ganz ausgeschrieben waren und z. B. bei jener Fanfare sehr eigenthümlich hervortraten.

theidigte bedeutend modificirt. Das Gefühl Ferrando ausgestochen zu haben, die erneuerte Versicherung von Fiordiligis unerschütterlicher Treue geben ihm eine übermüthige Sicherheit, in welcher er mit der jovialsten Laune Dinge ausspricht, die ihn, wenn er wüßte wie nahe sie auch ihn selbst angehen, sehr ernsthaft berühren würden. Dies ist in der That eine komische Situation und Mozart hat sie namentlich dadurch zur vollen Geltung gebracht, daß er den Ton behaglicher Lustigkeit, die dem Freund gegenüber doch die Gutmüthigkeit nicht vergißt, ganz vorzüglich getroffen und festgehalten hat. Die Arie ist sehr lang und ungleich weniger reich an pikanten stark contrastirenden Einzelheiten als jene frühere, aber eine sprudelnde Lebhaftigkeit treibt unausgesetzt den Hörer in einem Zuge fort, Sänger und Orchester scheinen sich in Raschheit überbieten zu wollen, und ohne hervortretende Züge einer sehr eigenthümlichen Individualität ist der Charakter des jovialen Mannes, der sich leicht und bequem gehen läßt, angenehm und lebhaft ausgesprochen[29]. Auch sein Zusammentreffen mit Dorabella entspricht dieser Anlage. Die leichte halb scherzende Galanterie, mit welcher er ihr in dem Duett (23) entgegentritt, ist seiner Natur gemäß und er thut sich bei diesem Spiel keinen Zwang an; daß Dorabella lebhafter ergriffen ist als er wird einigemal bestimmt hervorgehoben, und nachdem sie seiner Aufforderung so lebhaft entgegengekommen ist, secundirt er ihr offenbar nur, weil er engagirt ist, aber auch dies mit Leichtigkeit und Sicherheit.

---

29) Auch hier muß eine Aenderung gemacht worden sein. Denn das vorangehende Recitativ schloß ursprünglich nach den Worten Ferrandos Dammi consiglio! in C-moll ab, worauf die Notiz folgt: Segue l'aria di Guillelmo. Später sind die beiden letzten Takte gestrichen und au, einem anderen Blatt ist das Recitativ fortgeführt, wie es jetzt gedruckt ist, mit derselben Notiz am Schlusse.

Ohne Zweifel war es ein richtiger Takt, den Guillelmo anstatt zu einer karikirten Buffofigur zu einem einfachen und natürlichen Charakter auszubilden, der durch seine lebendige gute Laune, wenn der Darsteller sie in Gesang und Spiel zur Geltung zu bringen weiß, einen angenehmen Eindruck machen muß, obgleich weder die Anlage desselben noch die Situationen eine bedeutende und feine Charakteristik möglich machen. Auf die Umgestaltung dieser Rolle scheint aber noch ein Umstand eingewirkt zu haben, der auch sonst in Così fan tutte sich einflußreich erweist. Offenbar suchte Mozart dem Vorwurf daß seine Musik zu schwer, namentlich für eine komische Oper zu ernsthaft sei, diesmal zu begegnen und den Geschmack des Publicums, das eine leichte und angenehme Unterhaltung ohne Anstrengung wünschte, mehr zu befriedigen[30]. Dies war nur zu erreichen durch ein Verzichten auf feinere Detailausführung der musikalischen Form wie der dramatischen Charakteristik und durch das Aufgeben einer Forderung, welche eben so tief im Wesen der musikalischen Darstellung als in Mozarts eigenster Künstlernatur begründet war, den musikalischen Ausdruck aus der Tiefe des Gemüths zu schöpfen und in der Kraft der Empfindung den schöpferischen Impuls zu finden. Wenn nur die leichteren momentanen Gefühlserregungen oberflächlich dargestellt werden durften, ohne sie aus der verborgenen tiefen Quelle des Herzens abzuleiten, so ist bei keiner anderen Kunst so sehr als bei der Musik zu fürchten daß das heitere Spiel in eine

30) Dieser Anforderung entsprechen auch die beiden Duetts der Männer, von denen das erste (7) leicht und ohne tiefere Ansprüche ist. Das zweite (21), ein Ständchen, welches ganz der damaligen Sitte gemäß nur von Blasinstrumenten begleitet ist und zum Schluß vom Chor aufgenommen wird, ist zwar sehr wohllautend und anmuthig, aber ohne eigentliche individuelle Charakteristik.

leere hohle Formenspielerei ausarte. Mozarts reiches schöpferisches Genie offenbart sich auch darin daß er bei einer solchen Aufgabe nicht allein die reine und vollendete Schönheit der Form unverletzt hielt, sondern selbst da wo Gemüth und Empfindung so gut wie ganz ausgeschlossen sind eine Musik zu erfinden wußte, die nicht allein voll Heiterkeit und Laune ist sondern auch Stimmung und Charakter bewahrt.

Wenn die Partien des Guillelmo und der Dorabella diese Richtung deutlich erkennen lassen, so ist sie völlig ausgesprochen in der der Despina. Dieses Frauenzimmer verräth auch nirgend eine Spur von Empfindung, sie hat keine Theilnahme weder für ihre Gebieterinnen noch deren Liebhaber noch für Don Alfonso, sie selbst steht in keinem Liebesverhältniß, das einzige sichtbare Motiv ihres Handelns ist Eigennutz, vor dem auch das Vergnügen an einer spaßhaften Intrigue zurücktritt, in allen ihren Aeußerungen zeigt sich nur der baare Leichtsinn, nicht immer der feinsten Art. Man vergleiche mit einer solchen Gestalt Susanne oder Zerlina und man wird sich sagen, daß von so durchaus beseelter feiner musikalischer Charakteristik, wie sie sich in jenen zeigt, hier nicht die Rede sein kann, daß vielmehr alles aufzubieten war um diese Persönlichkeit stets über dem Niveau des Gemeinen zu erhalten. Ihre beiden Arien sind an ihre Damen gerichtet; die erste (12) ist die Antwort auf Dorabellas pathetischen Schmerzensausbruch, spottet über ihren gutmüthigen Glauben an die Treue der Männer und fordert sie auf Untreue mit Untreue zu vergelten; die zweite (19) predigt den noch unentschlossenen Schönen genußsüchtige Koketterie als die wahre Lebensmoral der Frauen. Der Situation gemäß ist die erste der Ausdruck der Heiterkeit, die in dem kurzen einleitenden Allegretto einen leichten Anflug von Humor erhält, dann aber sich ganz ungebunden gehen

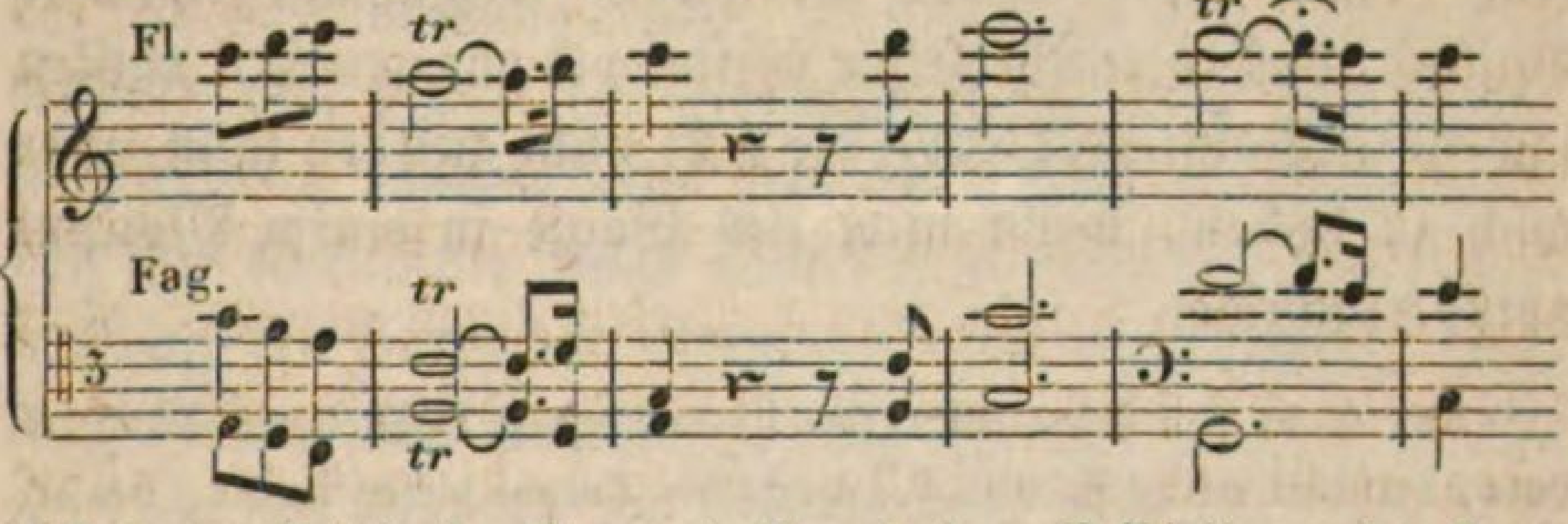
läßt, leicht und lose, mit einem Anstrich von Keckheit, der nicht grade mädchenhaft ist, aber so hübsch und zierlich, daß man der ganzen Erscheinung nicht ohne Interesse und Vergnügen folgt. Spricht sich hier die Natur der Despina unbefangen aus, so tritt sie in der zweiten Arie als Verführerin auf; demgemäß ist die Behandlungsweise ausführlicher, der Ausdruck feiner, einschmeichelnder, statt jener Keckheit macht sich hier die Geschmeidigkeit geltend, und nur einmal bei dem stark hervorgehobenen

e qual regina
dall' alto soglio
col posso e voglio
farsi ubbidir

tritt die komische Färbung in etwas hervor. Diese Arie ist nun nicht allein durch den reizenden Melodienfluß höchst ansprechend, sondern in ihrer schmeichelnden, man möchte sagen kitzelnden Frivolität ungemein charakteristisch; allein wenn man hier, wo in der That mancherlei verwandte Elemente berührt werden, sich an Zerlina erinnert, wird man klar erkennen, wie viele feine Züge und leise Schattirungen dem musikalischen Ausdruck fehlen, wo die Empfindung nicht seine erste Quelle ist. Da nun ebensowenig eigentlich geistreiche Motive in pikanter Weise zur Geltung kommen, so hat man um so mehr die Sicherheit und Klarheit des Tons anzuerkennen, der zwischen dem Edeln und Gemeinen ein Mittel hält, das durch Frische und Heiterkeit einen gewissen Reiz bekommt, wie man ja auch im Leben Personen begegnet, deren im Grunde gewöhnliches Wesen nur durch die Frische und Heiterkeit der Jugend Anziehungskraft ausübt. In ihrem Element aber scheint Despina zu sein, wenn sie selbst einen extravaganten Streich ausführen kann, und so benimmt sie sich in ihren Verkleidungen mit der größten Sicherheit und
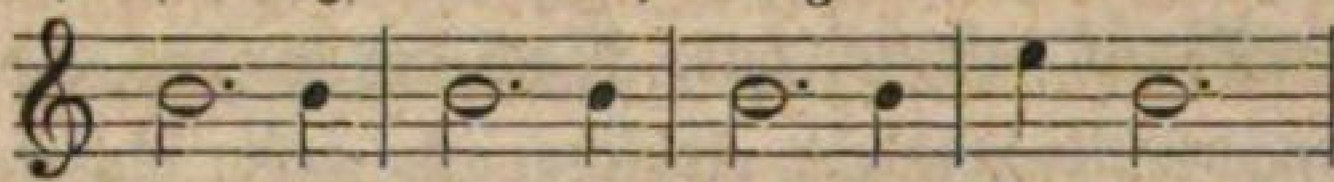
munterſten Laune. Die Scene, in welcher ſie im erſten Finale als Arzt auftritt, gehört ſicherlich zu dem Ergötzlichſten was die komiſche Muſik geleiſtet hat. Nach der langen Spannung macht ſchon die Rührigkeit, welche alle beim Auftreten des Arztes erfaßt, einen vortrefflichen Eindruck, aus dieſer Umgebung aber treten die ruhmredige Schwatzhaftigkeit und die feierliche Würde des Charlatans in einer ſo draſtiſchen Weiſe hervor, daß man ſich verwundert fragt, worin das nur liege, da gar keine beſonderen Mittel dafür in Bewegung geſetzt ſind. Es iſt eben das Treffende auf die einfachſte Weiſe geſagt, jede Uebertreibung, die in dieſem Moment der Situation nur ſchaden könnte, vermieden und dadurch die echt komiſche Wirkung einer durch gar kein fremdes Element getrübten Heiterkeit erreicht, wie ſie ſelten zur Geltung kommt und die unter den Sätzen von geſpannter Empfindung doppelt eindringlich iſt[31]. Nicht minder launig iſt der Notar im zweiten Finale gezeichnet. Nach einer ausführlichen Begrüßungsformel, deren Zierlichkeit die begleitende Violinfigur ſcherzhaft ausdrückt, beginnt das eintönige Ableſen des Ehecon-

31) Die Wiederholung der Stelle von ſo unwiderſtehlich komiſcher Gravität durch die Blasinſtrumente
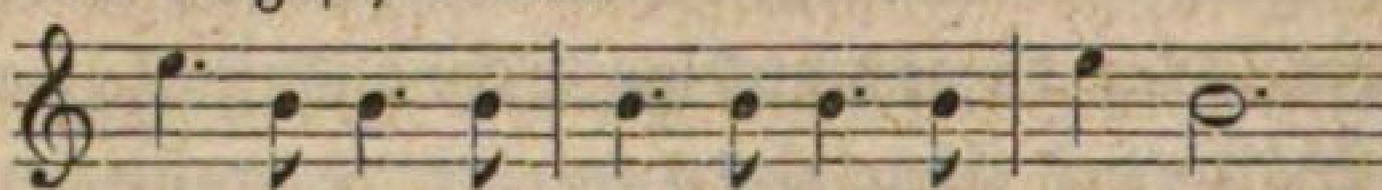


fehlt in der Originalpartitur und iſt auf einem Beiblatt von der Hand eines Copiſten nur für Flöte und Fagotts geſchrieben; auch die Verweiſungszeichen ſcheinen mir nicht von Mozarts Hand. Daß die Einſchaltung, wie ſie in der gedruckten Partitur vorliegt, ſeiner Abſicht entſpricht iſt wohl unzweifelhaft.

tracts — pel naso schreibt Mozart ausdrücklich vor — das durch die fünfmalige Wiederholung der vier Takte



zweimal mit eingeschobenem



mit ihrem scharfen Accent aufs komischste der Wirklichkeit nachgebildet ist. Die Begleitung der Geigen ist, während der Baß bleibt, zu jeder Periode verschieden und nimmt an Schnelligkeit und Hast zu, wodurch eine außerordentliche Steigerung erreicht wird, die den ungeduldigen Ausruf der Brautleute förmlich provocirt[32].

Ein anderes Beispiel einer solchen Heiterkeit ist das Terzett der drei Männer (16). Nachdem die Mädchen zornig weggegangen sind, fangen Guillelmo und Ferrando an zu lachen[33], was die Verlegenheit und Verdrießlichkeit Don Alfonsos vermehrt, auf dessen Ermahnen sie sich bemühen das Lachen zu unterdrücken. Die Lustigkeit der jungen Männer, der Verdruß des Alten, ihr Lachen mit dem sie vergebens kämpfen sind so treffend ausgedrückt, die in einer Triolenfigur rastlos forteilende Begleitung wirkt so drastisch, daß es einem gehen würde wie vor gewissen antiken lachenden Satyrgesichtern, die man nicht ansehen kann ohne auch zu lachen, wenn nicht das Ganze in einem Moment vorüberrauschte.

32) Was von Sgra. Bussani, der ersten Darstellerin der Despina, berichtet wird (S. 232 ff.) macht die Anlage dieser Partie, bei der es weniger auf Feinheit als Keckheit und Uebermuth abgesehen ist, begreiflich.

33) In beiden Bearbeitungen bricht Guillelmos Arie auf dem Septimenaccord ab, worauf das Terzett unmittelbar einfällt. Uebrigens steht zu Anfang desselben beigeschrieben ridono moderatamente (nicht fortissimo).

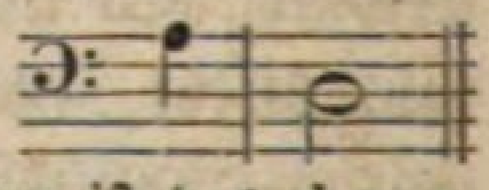
Das Seitenstück zu Despina ist Don Alfonso[34], namentlich durch den für die musikalische Darstellung so ungünstigen Umstand daß er im Verlauf der ganzen Handlung keine Regung gemüthlicher Theilnahme zeigt und auch sonst keine eigenthümlich hervorstechenden Züge verräth, die ihm das Interesse einer komischen Person gäben. Ein trivialer und frivoler Skepticismus ohne eigentlichen Humor und gute Laune, ein kühler Rationalismus ohne Gutmüthigkeit sind an sich nicht anziehend und durchaus unmusikalisch, sie können wesentlich nur durch den Contrast wirken und Don Alfonso tritt deshalb hauptsächlich in den Ensemblesätzen hervor. In den ersten Männerterzetts sticht seine kühle Haltung gegen die Aufgeregtheit der jungen Männer vortrefflich ab und namentlich dem Liedchen das er ihnen spottend vorsingt (2): E la fede delle femine hat Mozart einen köstlichen Ausdruck von Schalkhaftigkeit zu geben gewußt. Feiner noch ist seine Theilnahme bei der Abschiedsscene charakterisirt, wo er zwar bescheiden zurücktritt um die Hauptwirkung nicht zu beeinträchtigen, aber durch die leisen Andeutungen welche er aus dem Hintergrunde hineinwirft, der weichen Empfindung der Liebenden die Nuance beimischt, welche den Zuhörer in der rechten Stimmung erhält. In der Regel aber äußert Don Alfonso dem Gange der Handlung nach nicht seine wahre Empfindung sondern eine dem bestimmten Zweck dienende von ihm erheuchelte, was natürlich zu einer gewissen Uebertreibung des Ausdrucks führt, die nicht ohne komische Wirkung bleibt, aber auch im Vortrag sehr fein gehalten werden muß um den Eindruck des Ganzen nicht zu stören. So ist in der Art, wie in dem lieblichen Terzett (10) Don Alfonso

---

34) Ueber diesen Charakter hat Rochlitz einige Bemerkungen gemacht (A. M. Z. III S. 592 f.).
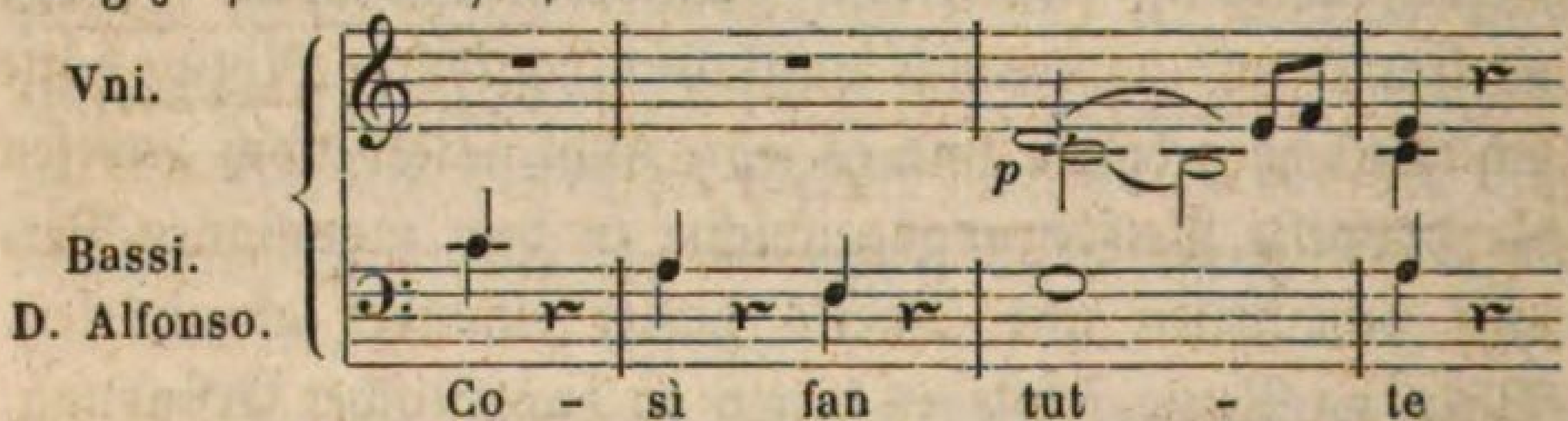
sich den beiden Frauenzimmern im Ausdruck der Empfindungen nicht blos anschließt sondern sehr bemerkbar hervortritt, das parodirende Element zwar nicht zu verkennen, indessen macht es sich doch nicht soweit geltend daß es die zarte und weiche Stimmung des Ganzen beherrschte, nur leise hindurchklingen darf und soll auch dieser Ton. Es liegt schon in der Anlage eines solchen Charakters daß er sich nicht leicht selbständig ausspricht, daher ihm denn auch keine eigentliche Arie zufällt[35], und die beiden größeren Solosachen sind nicht ohne Absicht so eingerichtet daß sie einen gesteigerten Gefühlsausdruck zulassen, der seinem eigentlichen Charakter nicht zukommen würde. In der ersten (5) drückt er mit absichtlicher Uebertreibung die Bestürzung und den Kummer aus, womit ihn die Schreckensbotschaft erfüllt, die er den Damen zu überbringen hat; sie ist charakteristisch für die Person wie für die Situation, indem sie mit einem Schlage die gespannte Stimmung bezeichnet, aus welcher die ganze folgende Abschiedsscene hervorgeht. Von eigenthümlicher Anlage ist der kleine Ensemblesatz (22), in welchem Don Alfonso und Despina die beiden Paare zusammenführen[36]. Dadurch daß Don Alfonso das Wort für die verschüchterten Liebhaber ergreift erhält er Gelegenheit sich mit

35) Dies mag freilich auch durch den Darsteller mit bedingt worden sein, denn Bussani war wie es scheint kein großer Sänger (S. 221).
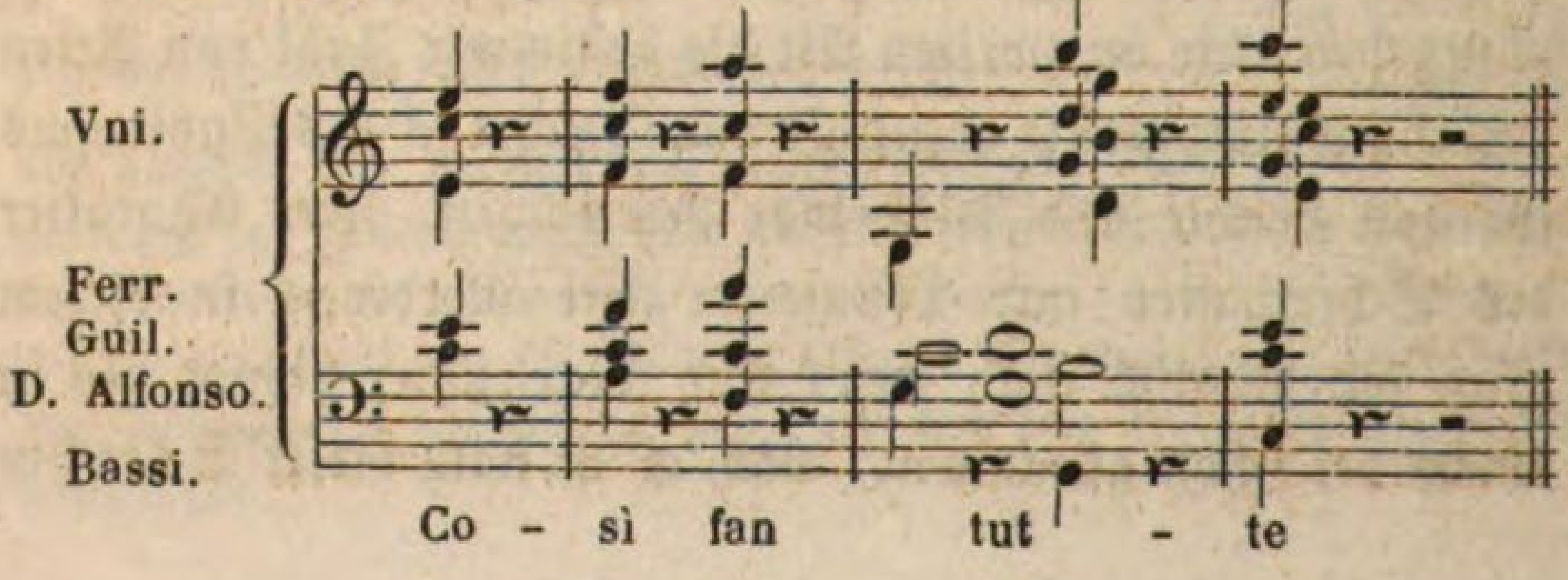
36) Dies scheint eine spätere Aenderung zu sein. Denn das vorhergehende Recitativ schloß ursprünglich vollständig ab  und daneben steht segue l'Aria di Don Alfonso; dann ist das d weggestrichen und daneben geschrieben attacca. Wenn Mozart den Ensemblesatz auch schwerlich als ein eigentliches Quartett ansah, so konnte er es doch nicht wohl als Aria di Don Alfonso bezeichnen; eine solche wird also ursprünglich beabsichtigt und dann mit dem Ensemble vertauscht worden sein.

mehr Gefühl auszudrücken, und doch läßt seine Stellung in der Situation nicht zu daß dasselbe einen ernsten und tieferen Ausdruck erhalte, so daß sein Charakter gewahrt bleibt. Daß die beiden Liebhaber wie ein Echo einfallen ist ein artiger Einfall und die ganze Situation ist gut angelegt, aber leider hat da Ponte den rechten Vortheil nicht daraus zu ziehen gewußt. Zwar ist mit richtigem Takt vermieden Fiordiligi und Dorabella nachher, als Despina für sie eintritt, in ähnlicher Weise sich einmischen zu lassen; allein daß sie ganz aus dem Spiel bleiben, daß die Situation sich in den leichtfertigen Seitenbemerkungen Don Alfonsos und Despinas verläuft zerstört offenbar die Bedeutung, welche diese Scene für den weiteren Verlauf der Handlung und die musikalische Darstellung gewinnen konnte. Hier war ein großer Ensemblesatz, dem Sextett im ersten Akt entsprechend, indicirt, in welchem die beiden Liebespaare unter Assistenz der Gelegenheitsmacher sich allmählich einander in einer Weise näherten daß der weitere Verlauf des Abenteuers nicht zweifelhaft bleiben konnte; eine reiche Fülle contrastirender, äußerst wirksamer und namentlich musikalisch dankbarer Motive hätte sich dabei dargeboten, und es wäre nicht nothwendig gewesen die doppelte Verführungsgeschichte in dem monotonen Verlauf von Arien und Duetts hinter einander abzuspielen. Allein da Ponte fehlte es hierzu an dramatischer Erfindung, so gut er sich darauf verstand eine gegebene Situation opernmäßig auszuführen; auch wagte er nicht von der Convenienz abzugehen, die im zweiten Akt die bestimmte Zahl von Arien verlangte, und wollte ebenfalls den Geschmack des Publicums für das Leichte und Tändelnde befriedigen. Der Charakter des Scherzhaften und Munteren tritt allerdings in diesem Satz wo möglich noch freier und ungetrübter hervor als in einem der schon genannten, und er ist nach dieser Seite hin

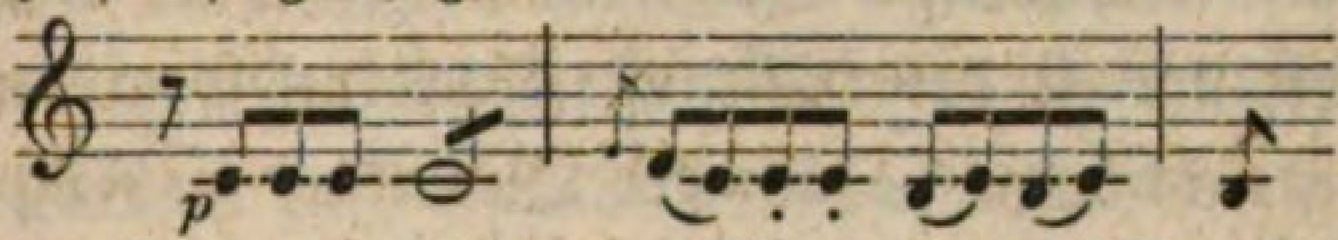
für die ganze Haltung der Oper sehr charakteristisch; aber weil er an einem bedeutsamen Wendepunkt der Handlung steht und als Ensemble auftritt, vermißt man die Energie und Fülle des Ausdrucks, welche in den übrigen Ensemblesätzen zu Tage kommt. Sollte die Figur des Don Alfonso in das rechte Licht treten, so mußte da Ponte eine Intrigue erfinden, welche diesen Gelegenheitsmacher in eine wirkliche Verlegenheit setzte, und ihn dadurch in den Vordergrund bringen, was gar nicht schwer hielt und die Monotonie des zweiten Akts sehr zweckmäßig unterbrochen hätte. Die Situation des Lachterzetts (16), die einzige, in welcher Don Alfonso wirklich in Eifer geräth, geht zu rasch vorüber um dies Motiv gehörig wirken zu lassen. Uebrigens spricht er nur noch in ein paar kleinen Sätzen seine Ansichten über die Unbeständigkeit der Frauen aus, welche mehr nach Art eines begleiteten Recitativs die gehobene Stimmung seiner Lehrhaftigkeit sehr bezeichnend ausdrücken. In dem letzten gelangt er durch eine sehr einfache, aber ebenso bezeichnende Steigerung zu seiner Schlußmoral
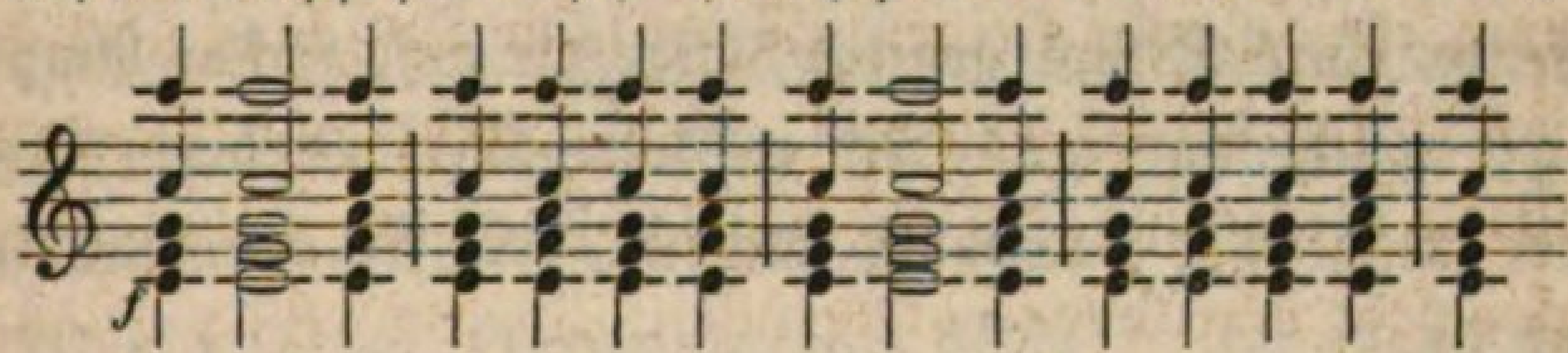


in welche auf seine Aufforderung auch die bekehrten Liebhaber beruhigt einstimmen
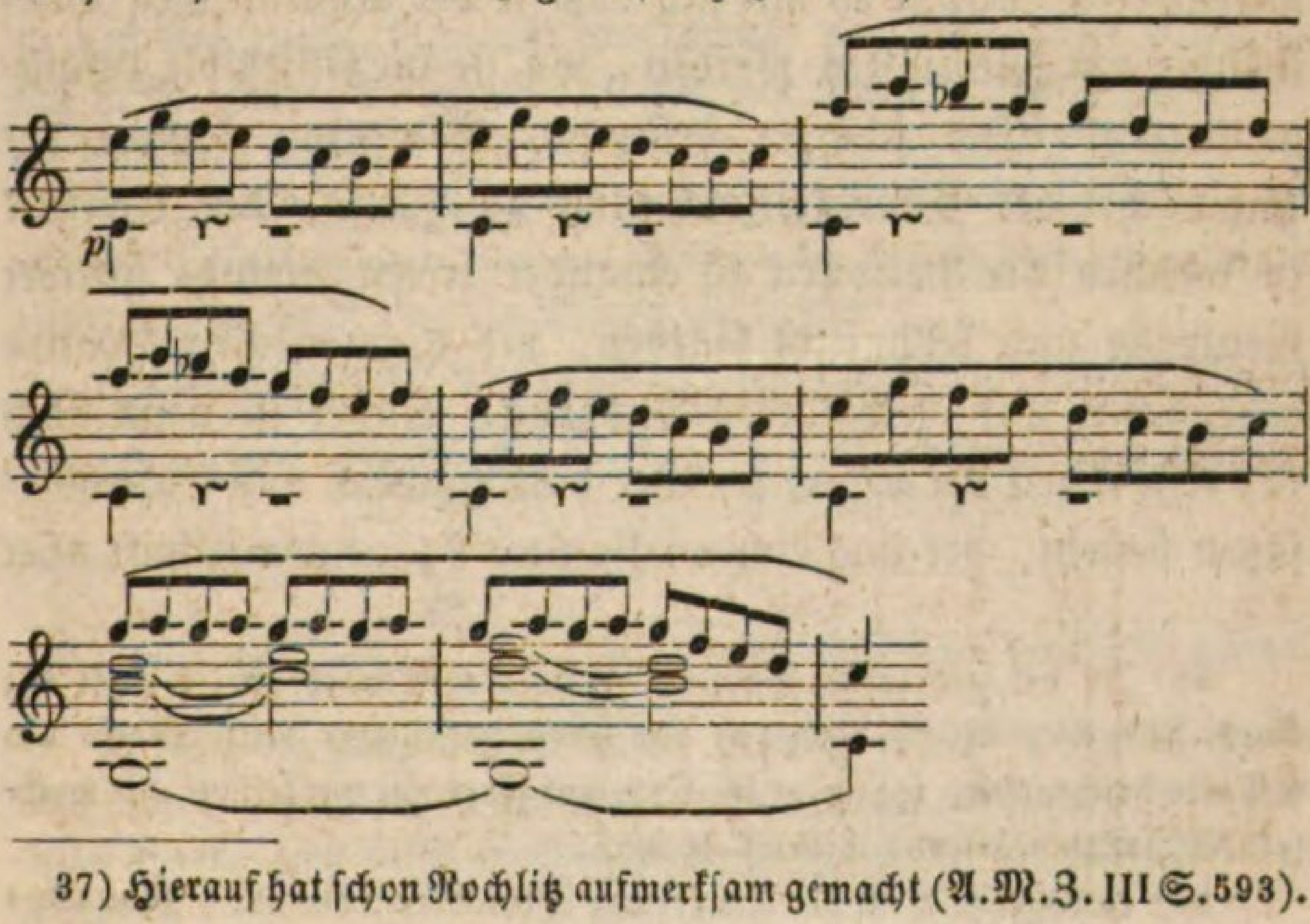


Es ist schon bemerkt (S. 365) daß Mozart dies Motto auch der Ouverture aufgeprägt hat. Sie wird durch ein kurzes Andante eingeleitet, das nach ein paar raschen Accorden ein zartes Motiv der Oboe beginnt, welches durch wiederholte Accorde unterbrochen, von Neuem ansetzt, worauf erst der Baß, dann das volle Orchester wie oben das Così fan tutte hören läßt[37] und unmittelbar in das Presto überleitet, welches die Bedeutung dieses Spruchs veranschaulicht. Eine kurze flüchtige Figur



steigt in den Geigen crescendo rasch durch zwei Octaven, wo ein syncopirter Rhythmus scharf einschneidend aus allen Stimmen



den raschen Gang auf einige Augenblicke hemmt, um einer leicht dahin rollenden Figur Platz zu machen



37) Hierauf hat schon Rochlitz aufmerksam gemacht (A.M.Z. III S. 593).

welche die Blasinstrumente einander abnehmen. Das sind die Elemente, welche in unaufhörlich raschem Wechsel einander neckend jagen, wie Federbälle mit leichter Hand aufgefangen um zurückgeworfen zu werden durcheinander wirbeln[38], bis das luftige Spiel unterbrochen wird durch den Spruch, welcher es ins Leben gerufen hatte: Così fan tutte! Und noch einmal rauscht das Crescendo lustig in die Höhe und schließt mit wenigen kräftigen Accorden ab. Charakteristischer konnte das leichtfertige Spiel kaum bezeichnet werden und diese Ouverture ist der treffendste Ausdruck sorgloser Heiterkeit. Vergleicht man sie mit der Ouverture zu Figaro, so ist beiden zwar der allgemeine Charakter der lebendigen Fröhlichkeit und der von Anfang bis zu Ende ungehemmt fortfließende klare Strom gemein, aber die tiefe schöne Empfindung, welche dort aus dem rastlosen Treiben hervorquillt, würde man hier vergeblich suchen, wie sie der Handlung fremd ist.

Die Art der Charaktere, wie sie uns in dieser Oper entgegentreten, bringt es mit sich daß sie der musikalischen Darstellung am günstigsten werden, wo sie im Ensemble zusammentreten. Die schärfer bestimmte Situation kommt der Schwäche der Charakterzeichnung zu Hülfe, der Conflict in welchen die Personen zu einander treten bedingt stärkere Contraste und lebhaftere Farben, die dramatischen Motive energischen und wechselnden Ausdruck. Daher ist denn auch der erste Theil der Oper, welcher hauptsächlich aus Ensemblesätzen besteht, der ungleich wirksamere[39]; unzweifelhaft aber

38) In der gedruckten Partitur ist an drei Stellen (S. 6 Takt 11; S. 8 Takt 24; S. 10 Takt 15) das oben angeführte dritte Motiv um 8 Takte beschnitten, indem es im Original jedesmal unverkürzt mit wechselnder Instrumentirung wiederholt wird.

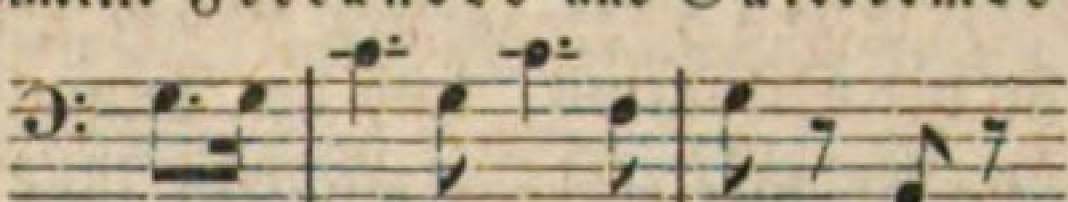
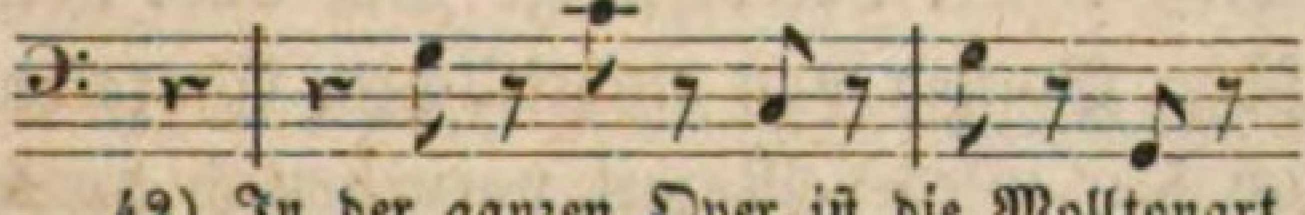
39) Unbegreiflich ist die Aeußerung Schröders, der am 1 Mai 1791

sind es die großen Ensembles, in welchen die musikalische Darstellung den Höhepunkt erreicht.

Das Sextett im ersten Akt (13) ist sehr einfach angelegt, aber wirksam durch die wohlbegründeten Contraste und eine richtige Steigerung[40]. Der Anfang hat einen etwas marschartigen Charakter; in ruhiger Haltung empfiehlt Don Alfonso seine Freunde Despinas Gunst, welche diese selbst ihrem angenommenen Charakter gemäß in ziemlich lebhafter Weise in Anspruch nehmen[41]; während sie sich durch die fremdartigen Figuren zur größten Heiterkeit angeregt fühlt, sind die Männer froh nicht erkannt zu werden — die Exposition dieser Scene, die daher ruhig verläuft. Mit dem Eintreten der Fräulein beginnt die Handlung. Dem lebhaften, durch den Tripeltakt scharf hervorgehobenen Ausdruck ihres Unwillens tritt die flehentliche Bitte der Liebhaber, mit denen Despina gemeinschaftliche Sache macht, gegenüber. Durch die Wendung der Harmonie nach Moll[42], die chromatische Bewegung der Stimmen, die Begleitung durch Clarinetten,
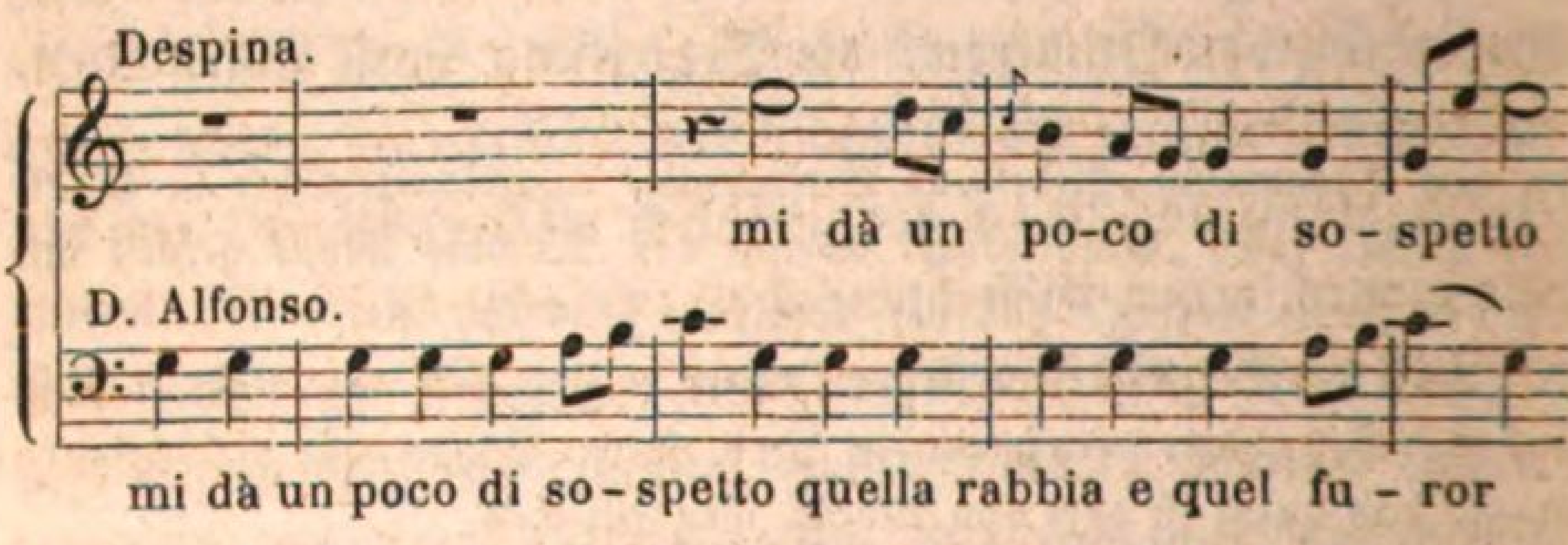
die von Stegmann „Liebe und Versuchung" umgetaufte Oper in Frankfurt a. M. sah: „Erbärmlich! Selbst von Mozarts Musik gefällt mir nur der zweite Aufzug." (Meyer, Schröder II, 1 S. 68).

40) Im Original sind keine Trompeten und Pauken, auch ist nicht auf ein Extrablatt verwiesen. — Das zweite Tempo war erst Allegro assai, das assai ist aber von Mozart weggestrichen.

41) Beim Eintritt Ferrandos und Guillelmos hatte Mozart anfangs den Baß  beibehalten, und erst später den leichter fortschreitenden  an die Stelle gesetzt.

42) In der ganzen Oper ist die Molltonart nur in der karikirten Arie Don Alfonsos (5), bei der Vergiftungsscene im zweiten Satze des ersten Finales und rasch vorübergehend in Ferrandos Arie (27) angewendet.

Fagotts und Violoncello ist diese Liebeserklärung in ganz eigenthümlicher, fremdartiger Weise hervorgehoben. Die Ueberraschung der Damen ist zunächst eine mehr schmerzliche Empfindung über eine solche Zumuthung, welcher das demüthige Zureden entspricht. Allein sowie sie sich erholt haben und ihrem Unwillen Luft machen, ist auch die Situation geändert, die Liebhaber sind im Stillen erfreuet über diesen Beweis der Treue, während Despina und Don Alfonso in der Heftigkeit des Zornes einigen Grund zum Verdacht finden. Damit ändert sich auch die Gruppirung der Personen. Fiordiligi und Dorabella, welche abwechselnd sich zornig gegen die Eindringlinge wenden und der Erinnerung an ihre Geliebten nachgehen, stehen für sich; in der ihnen gegenüberstehenden Gruppe schließen sich die Liebhaber zusammen, auch Despina und Don Alfonso treten als aufmerksame Beobachter einander näher und es ist sehr wohl berechnet, daß sie namentlich bei der Stelle
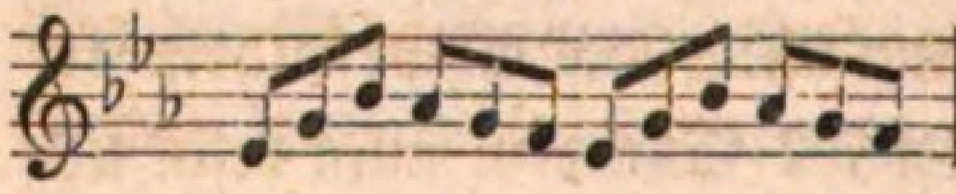


ganz entschieden in den Vordergrund treten, denn in der That beherrschen sie die Situation, und der Tumult und die Verwirrung welche sich hier erheben erhalten ihre eigentliche Bedeutung erst durch diese heitere Beleuchtung. Das alles aber zu einem musikalischen Ganzen von einheitlichem Charakter zu gestalten ist auch hier wieder Mozart vornehmlich durch Vermeiden jeglicher Uebertreibung, so nahe dieselbe auch gelegt war, meisterlich gelungen.

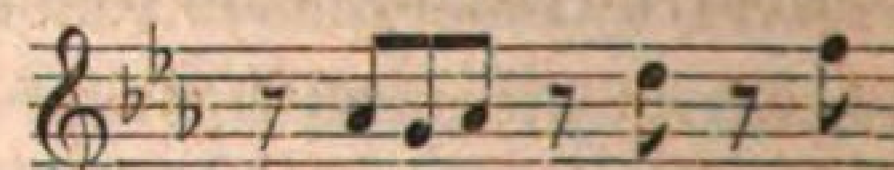
Sehr verwandter Art ist die Situation des ersten Finales, aber in den einzelnen Motiven ungleich schärfer charakterisirt und reicher ausgeführt. Ein sehr zärtliches Duett der verlaßnen Bräute beginnt dasselbe, durch ein langes Ritornell eingeleitet und in selbständiger Weise ausgeführt; es ist ein Seitenstück zu dem ersten Duett derselben, nur ist hier der Ausdruck natürlich weniger feurig und lebhaft, sondern vielmehr schmachtend und sehnsüchtig, allein mit richtiger Charakteristik ist nicht das Gefühl des Schmerzes, einer stillen Trauer ausgedrückt, auch keine Molltonart gewählt, sondern ein zärtliches Verlangen das nur durch die Abwesenheit der Geliebten etwas anders nuancirt ist. Nachdem man recht absichtlich in die sinnlich weiche träumerische Stimmung eingewiegt ist, wirkt die rasch vorwärts drängende Vergiftungsscene[43] durch harte Dissonanzen, abgebrochne Rhythmen um so stärker, und schließt mit einem pathetischen Ensemble ab, worauf die Liebhaber zusammensinken und verstummen. Indem Don Alfonso und die herbeigerufene Despina vorläufigen Rath und Anweisung geben, nimmt das Ganze eine etwas ruhigere Haltung an, die sich allmählich wieder belebt, als die Mädchen mit den Geliebten allein gelassen sind. Während jene voll Besorgniß sich äußern, sind diese, mit dem bisherigen Erfolg zufrieden, vom besten Humor und freuen sich der komischen Scene, in welcher sie selbst die Hauptrolle spielen, namentlich Ferrando zeigt die heiterste Laune. Allein als sie nun unter krampfhaften Windungen aufseufzen und die Theilnahme, welche die Schönen an solchen Leiden nehmen,

43) Von diesem zweiten Tempo an bis zum Schluß des Finale hat Mozart sämmtliche Blasinstrumente auf ein Extrablatt geschrieben, auf das er verweist; leider ist dasselbe nicht mehr vorhanden. Von einem Copisten sind noch einige Seiten hindurch die Flöten und Fagotts eingetragen.
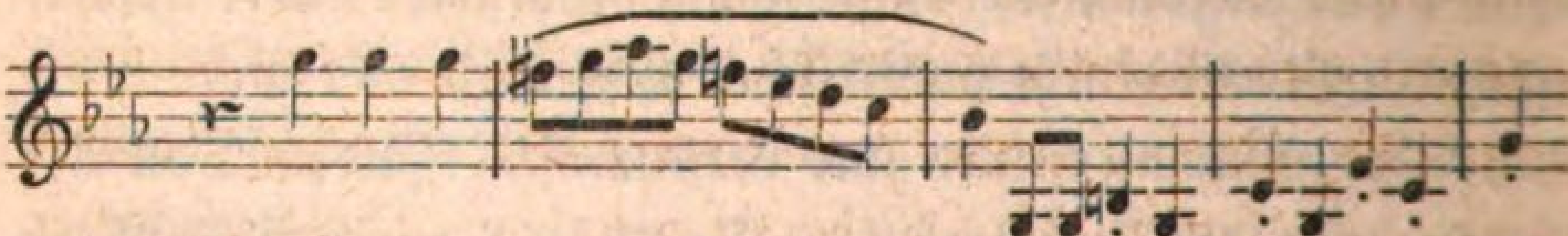
immer lebhafter sich äußert, wendet sich das Blatt und die Besorgniß daß ihr Mitleid sich in Liebe wandeln könne, fängt an die Männer auf sehr ernstliche Weise zu peinigen, so daß alle sich in diesem Ausdruck einer quälenden Unsicherheit vereinigen. Hier tritt einmal eine feinere und tiefer gehende psychologische Bewegung ein, welche Mozart wunderbar schön wiedergegeben hat, indem wie gewöhnlich das Orchester bedeutsam mitwirkt. Anfangs sind zwei charakteristische Motive, welche sich durch den ganzen Satz hindurchziehen, eine rollende Triolenfigur



und eine abgebrochne ganz entgegengesetzten Charakters



hier mit einander combinirt, dann aber treten zwei andere auf



welche die schmerzlichen Empfindungen der Vergifteten charakteristisch ausdrücken. Das Orchester führt dieselben ganz selbständig in mannigfachen Combinationen auf eine Weise aus, daß das rein musikalische Interesse ebenso vollständig dadurch befriedigt als den Aeußerungen des sich steigernden Mitleids die charakteristische Grundlage geboten wird. Die Männer treten dadurch argwöhnisch gemacht nun auch ihrerseits mit dem Ausdruck eines sehr besorglichen Zweifels auf und so kommen alle schließlich in einer mißmüthigen Unsicherheit überein, die sich in den imitirten chromatischen Gängen wahrhaft kläglich äußert. Hier liegt aber das Ergötzliche und wahrhaft Komische darin daß die lustige Komödie welche Ferrando und Guillelmo zu spielen hofften eine für sie so bedenkliche Wendung nimmt, daß die Empfindungen, beider-

seits wahr und aufrichtig, auf ganz anderen Voraussetzungen beruhen und eine ganz andere Richtung nehmen als es äußerlich scheint. Mozart hat diese wirklich dramatische Situation nicht allein treffend und humoristisch wiedergegeben, sondern wie gewöhnlich steigert die innere Bedeutung der dramatischen Aufgabe auch die Auffassung und Behandlung des musikalischen Elements: dieser Satz ist in jeder Beziehung ein Meisterstück und gehört zu dem Vorzüglichsten was Mozart geschrieben hat. Mit dem Eintreten des verkleideten Arztes ändert sich die Scene vollständig; alles wird rührig und lebendig, — was die durchgehende springende Figur des Orchesters, welche die Geigen und der Baß imitirend einander abnehmen, vortrefflich ausdrückt — alles fragt, giebt Auskunft, sucht zu helfen, und in der Mitte steht der köstliche Charlatan, der seinen Spaß mit dem fröhlichsten Behagen ausführt und alles mit Heiterkeit erfüllt[44]. Nachdem die Heilung vollbracht ist, treten die Liebhaber wieder in den Vordergrund und äußern ihre Liebe in gehobner schwärmerischer Weise; die Befangenheit, welche die Mädchen trotz dem Zureden Despinas und Don Alfonsos in dieser Situation zeigen, läßt sie wieder das Komische derselben empfinden, so daß ein Ensemble von contrastirenden Empfindungen herauskommt, wie es der musikalischen Darstellung ungemein günstig ist[45]. Das Orchester bildet auch hier die Grundlage und

---

44) Es ist merkwürdig, wie das Eintreten der Tonart der Dominante G-dur nach dem Abschluß in C-moll hier, wie auch sonst nicht selten, einen so überaus frischen Eindruck macht, als trete ein überraschend neues Element auf. Der Wechsel der Haupttonarten ist, wenn gleich einfach, doch bewegter als in den ersten Finales im Figaro (S. 244) und Don Giovanni (S. 440). Auf D-dur folgt G-moll, Es-dur, C-moll, G-dur, dann unvermittelt B-dur und wieder ohne Uebergang D-dur.

45) In der gedruckten Partitur ist dieses Andante verkürzt; S. 128

eine eigenthümliche stets festgehaltene Geigenfigur giebt diesem Andante einen fremdartigen fast feierlichen Charakter, gegen den die Singstimmen nicht selten in einer Weise abstechen, welche die Situation in der bezeichnendsten Art charakterisirt[46]. Als aber die Liebhaber aus ihrer Verzückung erwachen und begehrlich einen Kuß verlangen, da gerathen die Schönen in einen Zorn, der sich noch lebhafter und intensiver äußert als bei der ersten Begegnung; während Don Alfonso und Despina ihnen begütigend zureden, vereinigen sie sich mit den Liebhabern, denen dies Uebermaß von Leidenschaft jetzt auch einigen Verdacht gegen die Aufrichtigkeit derselben einflößt, in dem unwiderstehlich komischen Eindruck, den diese ganze Scene auf sie macht. Diese verschiedenen Elemente sind in der musikalischen Darstellung so scharf charakterisirt, die Gruppen so klar gesondert[47] und fest eingerahmt, das Ganze schreitet mit einem Feuer und einer Kraft

---

nach Takt 1 sind 15 Takte ausgefallen. In der Originalpartitur ist dieser Sprung mit Rothstift angedeutet, sowie im letzten Allegro ein Sprung angezeigt ist von S. 132 Takt 7 bis S. 141 Takt 1.

46) Die Instrumentation trägt zu dieser Charakteristik nicht wenig bei. Nicht allein die Saiteninstrumente sind gegen den vorhergehenden Satz so verschieden angewendet daß es gar nicht dieselben Instrumentalmittel zu sein scheinen; sondern dort sind die Oboen mit Flöten und Fagotts vorherrschend, hier Clarinetten und Fagotts durch Trompeten in eigenthümlicher Art verstärkt. Mit dem Eintritt des Allegro ändert sich die Klangfarbe wiederum vollständig. Die mit der Violine im Einklang gehenden Flöten, die zitternde Achtelbegleitung machen einen Eindruck von sinnlicher Aufregung, der mit dem ruhig gehobenen Charakter des Andante außerordentlich contrastirt.

47) Die beiden Liebespaare sind allerdings nicht durchweg individuell charakterisirt, und wenn Fiordiligi und Ferrando hervor-, Dorabella und Guillelmo zurücktreten, so geschieht dies mehr zufolge der musikalischen als der dramatischen Charakteristik, obgleich auch diese nicht unberücksichtigt bleibt.

in lebendiger Steigerung stetig vorwärts und schließt mit einem so drastischen Ausdruck des aufgeregten Tumults, daß dieser Schlußsatz den entsprechenden im ersten Finale des Figaro übertrifft, hinter dem im Don Giovanni nicht zurückbleibt; wie denn das ganze Finale den eben erwähnten bei aller Verschiedenheit vollkommen ebenbürtig dasteht.

Das zweite Finale beginnt mit der Darstellung der Hochzeitsfeier, welche in aller Behaglichkeit und mit dem lieblichsten Reiz geschildert ist. Despina, zu welcher sich Don Alfonso gesellt, bereitet mit der Dienerschaft alles zum Empfange der Brautleute vor, ein reges, fröhliches Leben spricht sich mit der zierlichsten Anmuth in dem leicht bewegten Satz aus, der auf die angenehmste Weise die festliche Stimmung vorbereitet, welche beim Eintritt der Brautleute in der zwar feierlichen aber heiteren Begrüßung des Chors ihren Ausdruck findet. Daran schließen sich die liebkosenden Wechselreden der Liebenden, die sich zur Tafel setzen, einander zutrinken und zuletzt einen zärtlichen Canon anstimmen[48]. Dieses Schwelgen in Liebesglück und Seligkeit ist mit einem bezaubernden Reiz dargestellt, die Gluth des Verlangens äußert sich in einem so süßen Wohllaut, der in den mannigfachsten Nuancen so klar und voll, so zart und lieblich in steter Steigerung dahin fließt, daß diesem ausgeführten musikalischen Gemälde nicht viel Aehnliches an die Seite gestellt werden kann[49]. Durch eine überraschende enharmonische Rückung

48) Dies ist wiederum ein den damals üblichen geselligen Sitten entlehnter Zug (III S. 333), sowie auch das ganz selbständige Hervortreten der Blasinstrumente während dieser Scene auf die übliche Tafelmusik anspielt, denn völlig ausgeführt wie im Don Giovanni ist sie hier nicht.

49) Der Canon sollte ursprünglich noch weiter gesponnen werden und Guillelmo, nachdem er seinem Zorn im parlando genügt hat, das

(aus As-dur nach E-dur) werden wir dieser Sphäre entführt und es folgt die mit soviel guter Laune ausgeführte Scene des Notars[50], welche durch den aus der Ferne herklingenden Kriegschor mit der besten Wirkung unterbrochen wird[51]. Die nun folgende Verwirrung und Entwirrung hat für den Zuhörer, der über den Ausgang nicht in Zweifel ist, kein wesentliches Interesse mehr, deshalb wird die Handlung in raschen Schritten zu Ende geführt die auch keine zusammenhängende musikalische Behandlung gestatten; zu einem größeren, fest gegliederten Satze kommt es nicht mehr, auch der Componist hat sich begnügen müssen die einzelnen Züge, den verstellten Schrecken Don Alfonsos, das Entsetzen der Damen, die freudige Begrüßung der heimkehrenden Liebhaber in bestimmter Charakteristik hervorzuheben. Pikant wird die Situation bei der Demaskirung Despinas und da die Liebhaber sich als die verkleideten Albanesen zu erkennen geben, beides hat Mozart mit echt musikalischer Laune wiedergegeben. Indessen findet das musikalische Interesse seine rechte Befriedigung erst wieder nachdem die Versöhnung erfolgt ist und das Gefühl glücklicher Befriedigung voll ausströmt. Namentlich ist der

---

Thema gegen Dorabella gewandt ergreifen; allein mit richtigem Gefühl hat Mozart das aufgegeben und den schon niedergeschriebenen ersten Takt gestrichen.

50) Um sich zu überzeugen, wie viel für die richtige Wirkung auf das gehörige Temperament der einzelnen Momente ankommt, kann man die beiden Scenen, in welchen Despina verkleidet auftritt, mit Nutzen vergleichen. Die scharf angespannte Situation, in welche sie als Arzt eintritt, erfordert starke und lebhafte Farben, während die anmuthige Liebesscene auch für den Notar eine sanftere Beleuchtung verlangt.

51) Nach dem Marsch waren die Blasinstrumente alle auf einem von Mozart angemerkten Extrablatt geschrieben, das ebenfalls nicht mehr vorhanden ist.

letzte Satz mit einer heiteren Ruhe und Klarheit erfüllt, von einem Reiz der Schönheit und des Wohllauts, daß man über so manches Nichtige des ganzen Spiels hinweggetäuscht und mit dem Gefühl der glücklichsten Befriedigung entlassen wird.

Die nähere Betrachtung der Oper hat deutlicher gezeigt, wie der Mangel an dramatischer Durchführung der Handlung und Charakteristik der einzelnen Personen auch die musikalische Darstellung nicht zu vollkommener Entwickelung gelangen läßt; erhebt sich das Libretto nicht wesentlich über das Niveau der gewöhnlichen opera buffa, so drückt es auch die Musik vielfach auf dasselbe hinab. Wir haben gesehen, wie Mozart die in diesem Genre der Komik unentbehrliche karikirende Uebertreibung in der verschiedensten Weise aus den Bedingungen der Situationen und der Charaktere zu motiviren und in ihrer Anwendung zu modificiren strebt, um sie als ein wahrhaft künstlerisches Element geltend zu machen, aber er hat es doch nicht ganz vermeiden können äußerliche Decorationsmittel an die Stelle psychologischer Motivirung zu setzen. Dies zeigt sich namentlich in dem viel häufiger als sonst hervortretenden Bestreben die einzelnen Züge in den Worten durch den musikalischen Ausdruck sinnlich wiederzugeben; besonders ist die Begleitung überreich an solcher Detailmalerei, während wir das Orchester sonst vorherrschend dazu verwandt finden die leisen Schattirungen der Seelenstimmungen im Einzelnen auszuführen. Um nichts davon zu sagen daß in dem Duett zwischen Guillelmo und Dorabella (23) das Herzklopfen, wie es eine Hauptpointe des Textes bildet, auch ein wesentliches musikalisches Motiv abgiebt (ganz anders als in Zerlinas Arie S. 401), daß in dem reizenden Terzett (10) das Rauschen der Wellen und Winde, in dem vorhergehenden Quintett (9) das Schluchzen ver-

nehmlich ausgedrückt ist; so finden wir Nebengedanken, wie im ersten Terzett das Schwertziehen, im dritten den Tusch und das Gläserklingen des brindisi, im Kriegschor (8) Pfeifen und Kanonen, in Dorabellas Arie (28) das Picken im Herzen durch die Achtel der Oboe, im letzten Finale das Anstoßen mit den Gläsern durch das Pizzicato der Geigen sinnlich hervorgehoben, um so mancher anderer nicht so direct malender Züge nicht zu gedenken[52]. Es sind lauter artige Einfälle, fein ausgeführt ohne sich unziemlich in den Vordergrund zu drängen, aber sie reichen nicht an jene geistreiche psychologische Charakteristik, welche wir in Mozarts Opern bewundern. Auch andere Hülfsmittel der opera buffa sehen wir hier reichlicher als sonst angewandt, namentlich die Zungengeläufigkeit des raschen Sprechens, die zwar auch hier nirgend unmotivirt an und für sich als komisches Motiv gebraucht wird, aber ungleich häufiger und drastischer hervortritt als in andern Opern[53].

Das Bestreben dem Geschmack des Publicums gerecht zu werden geht Hand in Hand mit der Nachgiebigkeit gegen die Sänger. Daß ein solcher Einfluß sich geltend mache sowohl in der ausgeführten Form einiger concertirenden Arien, wie sie weder im Figaro noch im Don Giovanni angewendet ist, als auch in der sichtlich erstrebten Leichtigkeit

52) In dem Aufsatz im Morgenblatt (1856 N. 4 S. 81 f.) wo auf diese Eigenthümlichkeit aufmerksam gemacht wird, ist auch angenommen, und wie ich glaube mit Recht, daß die Flöten- und Fagottfigur zu Anfang des ersten Finales veranlaßt sei durch Despinas vorhergehende Worte: le povere buffone stanno nel giardinetto a lagnarsi coll' aria e colle moschi d'aver perso gli amanti.

53) Dagegen ist auch hier, wo doch das Motiv der Verkleidung es nahe zu legen schien, nicht einmal ein Anflug nationaler Charakteristik zu spüren; Mozart mochte wohl fühlen daß eine solche musikalische Verkleidung sehr bald ermüden würde.

und Gefälligkeit der Melodien und ihrer Behandlung ist bereits bemerkt worden[54], und es ist nicht zu verkennen daß in dieser Hinsicht Così fan tutte den besten Opern italiänischer Meister näher steht als irgend eine der übrigen[55]. Freilich verläugnen sie auch so die eigenthümlichen Züge der Mozartschen Natur, Feinheit und Adel, nirgends, und hier ganz besonders erregt die reiche Erfindungskraft des Meisters Erstaunen, der eine Fülle von reizenden und anziehenden Melodien mit leichter Hand ausstreute, wie kaum sonst irgendwo, die stets das Ohr ergötzen ohne flach und unbedeutend zu werden. Nicht minder bewundernswerth tritt uns hier seine technische Meisterschaft entgegen, in mancher Beziehung sogar greifbarer als anderswo. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Ensembles in der Weise daß die Erfordernisse der dramatischen Situation und der musikalischen Form zugleich erfüllt werden, ist so fest und durchsichtig klar bei der reichsten Fülle der Ausführung daß man auch den complicirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt unmittelbar die wunderbare Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Combination verschiedener charakteristischer Melodien handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendung contrapunktischer Formen zusammen, die das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne daß er eine Anstrengung verspürt. Ganz be-

54) Wie mir scheint sind auch die lang ausgedehnten Schlüsse, welche in dieser Oper auffallend hervortreten und nur einigemal einen parodischen Charakter anzunehmen scheinen, dem Publicum und den Sängern zu gefallen eingeführt worden.

55) Um so mehr setzt es in Erstaunen daß eine Anzahl von Stücken grade dieser Oper zu einer vollständigen Messe verarbeitet ist, worüber das Nähere Beil. XXV mitgetheilt ist.

sonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohllaut und die Sicherheit mit welcher derselbe unter allen Umständen erzielt wird. Obgleich diese Fähigkeit und Geschicklichkeit von der Erfindungskraft und dem Organisationstalent nicht zu trennen ist, so erweist sie sich doch nicht überall in gleichem Maaße mitwirkend; grade hier offenbart sich die Kraft alle Factoren, welche zusammenwirken müssen damit der sinnliche Eindruck der musikalischen Schönheit zu voller Geltung komme, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der seltensten Weise. Das tritt auch in der Anwendung des Orchesters deutlich hervor. Obwohl dasselbe nicht mit derselben feinen Detailausführung behandelt ist, wie im Figaro und Don Giovanni, sondern durchweg leicht, einfach, den Singstimmen freien Spielraum gewährend, so ist es doch in anderer Hinsicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen, besonderen Instrumentaleffecten reicher. Die Blasinstrumente sind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltigerer Zusammenstellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben[56]. Interessant ist es zu sehen, wie die Clarinetten viel mehr in den Vordergrund treten, und wie sich ein charakteristischer Unterschied feststellt, je nachdem Clarinetten oder Oboen die Klangfarbe bestimmen, welche durch die Mischung mit den übrigen Blasinstrumenten nach verschiedenen Seiten nuancirt werden. Ein eigenthümlicher Gebrauch ist auch von den Trompeten gemacht, welche nicht selten ohne Pauken, und nicht im gegewöhnlichen Sinn trompetenmäßig, sondern anstatt der Hörner (und nicht mit ihnen combinirt) meist in den tieferen

---

56) Man sehe, um nur wenige Beispiele anzuführen, die Arien des Ferrando (27) und der Dorabella (28) auf die reiche und fein nuancirte Behandlung der Blasinstrumente an.

Lagen angewendet sind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft, Frische und Glanz zu geben[57]. Aehnliche Bemerkungen ließen sich weiter verfolgen um im Einzelnen klar zu machen mit wie feinem Sinn und richtiger Berechnung auch die Orchesterkräfte zum reizendsten Wohlklang verwendet sind.

Wenn es unleugbar ist daß die Oper Così fan tutte als ein Ganzes betrachtet und namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteristik Figaro und Don Giovanni nicht erreicht, so ist ebensowenig zu verkennen, daß einzelne Stücke, und grade die Hauptpartien in überwiegender Zahl Mozarts ganzes Genie und ganze Meisterschaft bewähren, daß uns Seiten seiner künstlerischen Natur hier auf die glänzendste Weise hervortreten, welche in andern Opern gar nicht oder doch nicht so vollkommen zur Geltung gebracht werden, und daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist.

22.

Die Thronbesteigung Leopolds II, der am 13 März 1790 in Wien eintraf, schien für die Pflege der Musik und der Oper nicht viel Gutes zu versprechen. Noch im Juli war er nicht im Theater gewesen, hatte keine Musik bei sich gehabt, noch sonst irgend ein Merkmal von Liebhaberei für Musik gezeigt; nur seine Gemahlin die Kaiserin Louise besuchte die Oper, sie schien Einsicht zu verrathen, aber von der

57) Mehrmals sind sie mit Clarinetten verbunden z. B. in Fiordiligis Arie (14), im Andante des ersten Finales, mit Flöten und Fagotts in dem lustigen Quartett (21), mit Oboen und Flöten im ersten Allegro des ersten Finales, wo das langgehaltene d (S. 107) von wunderbarer Wirkung ist und den Unterschied von den Hörnern klar machen kann.

Wiener Musik wenig befriedigt zu sein, auch die Prinzen wurden in Musik unterrichtet[1]. Die Verschiedenheit von Kaiser Joseph, welche sein Nachfolger so sichtlich an den Tag legte, bewährte sich auch in seinem Geschmack; die Ballets wurden wieder eingeführt, neben der opera buffa die opera seria von Neuem begünstigt. Es hieß, ein neues Hoftheater solle erbaut werden, worin man die Logen zum Kartenspiel einrichten wolle, aus Unzufriedenheit darüber sei Salieri entschlossen seinen Abschied zu nehmen und Cimarosa werde an seine Stelle kommen[2]. Wer sich der Gnade Josephs zu erfreuen gehabt hatte durfte mit einiger Sicherheit auf die Ungunst Leopolds rechnen, das zeigte sich auch beim Theater. Graf Rosenberg wurde der Direction enthoben, die dem Grafen Ugarte übertragen wurde[3], da Ponte mit der Ferraresi in Ungnaden entlassen[4], Salieri hielt es für gerathen sich von der Direction der Oper zurückzuziehen, und an seine Stelle wurde Jos. Weigl gesetzt, „um im Schüler den Meister zu ehren“[5].

Mozart war doch wohl von Joseph schon zu sehr begünstigt worden um auf die Gnade Leopolds Anspruch

1) Mus. Corresp. 1790 S. 30.

2) Mus. Wochenbl. S. 15. vgl. Lange Selbstbiogr. S. 167.

3) Müller Abschied S. 286.

4) Die pikanten Erzählungen da Pontes (mem. II p. 114 ff.) mögen etwas lebhaftes Colorit tragen, im Wesentlichen scheinen sie wahr zu sein.

5) Mosel, Salieri S. 138. Mus. Wochenbl. S. 62. Die härtesten Aeußerungen Leopolds über Salieri theilt da Ponte mit (mem. II p. 135): Io lo conosco abbastanza. So tutte le sue cabale, e so quelle della Cavalieri. È un egoista insopportabile, che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di cappella, di tutte le cantanti, di tutti gl' Italiani e sopra tutto mio, perchè sà che lo conosco.

machen zu können; sein Gesuch um die zweite Kapellmeisterstelle fand so wenig Gehör als seine Bitte ihm den Klavierunterricht der Prinzen zu übertragen (III S. 188 f.). Einen positiven Beweis der Geringschätzung von Seiten des Hofes erhielt er bei der Anwesenheit des Königs Ferdinand von Neapel, der mit der Königin Caroline nach Wien gekommen war um der Vermählung seiner Töchter Maria Theresia und Louise mit den Erzherzögen Franz und Ferdinand (19 Sept. 1790) beizuwohnen. Er hatte außer für die Jagd nur für Musik ein lebhaftes Interesse, das Instrument welches er selbst cultivirte, war die Leier. Es wurde ihm zu Ehren eine neue Oper von Weigl La cafetiera bizarra (15 Sept.) aufgeführt; der Kaiser erschien mit ihm zum erstenmal in der Oper, wo Salieris Axur gegeben wurde (21 Sept.); zur Feier der Vermählung war während der offnen Tafel im großen Redoutensaal ein Concert unter Salieris Direction, in welchem die Cavalieri und Calvesi, sowie die Gebrüder Stadler sich hören ließen, auch wurde eine Symphonie von Haydn aufgeführt, welche der König auswendig wußte und laut mitsang; Haydn wurde ihm vorgestellt, von ihm nach Neapel eingeladen und mit Aufträgen beehrt[6] — Mozart blieb unberücksichtigt und erhielt nicht einmal eine Aufforderung vor dem König von Neapel zu spielen, was ihn tief verletzte (III S. 487).

Seine Lage war sehr traurig, die Kränklichkeit seiner Frau dauerte fort und während seine Ausgaben größer wurden, nahmen seine Erwerbsmittel ab; im Mai hatte er nur zwei Schüler und mußte seine Freunde bitten, ihm behülflich zu sein daß er es auf acht bringen könne. Seinen wiederholten dringenden Verlegenheiten konnte auch die Bereit-

6) Mus. Corresp. 1790 S. 145 ff. Griesinger biogr. Not. S. 36.

willigkeit des braven Puchberg nicht dauernd abhelfen, er mußte seine Zuflucht zu Wucherern nehmen und sich auf Speculationen einlassen, die seine Finanzen noch tiefer zerrütteten (III S. 493 f. 485 f.). Der Druck dieser Verhältnisse lähmte auch, wie er selbst klagt, seine Arbeitskraft, kein Jahr seines Lebens ist so arm an künstlerischen Erzeugnissen als dieses[7].

Offenbar in der Hoffnung einer guten Einnahme faßte Mozart von Neuem den Plan einer Kunstreise; die Krönung Leopolds, welche am 9 October Statt fand und eine Menge von Fremden nach Frankfurt zog, ließ diesen Ort als besonders günstig erscheinen[8]. Den Musikern sich anzuschließen, welche als zum Gefolge des Kaisers gehörig nach Frankfurt geschickt wurden und dort alle Vorzüge des unmittelbaren kaiserlichen Schutzes genossen, war ihm nicht verstattet[9]; er reiste, nachdem zu diesem Zweck das Silberzeug hatte versetzt werden müssen (III S. 248 f.) mit seinem Schwager, dem Violinspieler Hofer, den er aus Mitleiden mitnahm um ihn an den gehofften Vortheilen der Reise Theil nehmen zu lassen, im eigenen Wagen am 23 Sept. ab

7) Das eigenhändige Verzeichniß weist nach der Vollendung von Così fan tutte im Januar 1790 nur nach

Mai. Quartett für 2 Violin Viola u. Violoncello (B-dur S. 91 ff.).
Juni. Quartett (F-dur ebend.)
Juli. Händels Cäcilia und Alexandersfest bearbeitet.

8) Nähere Nachrichten über diese Reise, welche nur durch sehr spärliche Notizen ergänzt werden, finden sich in Mozarts Briefen an seine Frau (Beil. XIX, 6—8).

9) Salieri war als Hofkapellmeister am 21 Sept. nach Frankfurt abgereist (mus. Corr. 1790 S. 146. Mosel, Salieri S. 138); er, Ign. Umlauf als Substitut und 15 Kammermusici werden im Wahl- und Krönungs-Diarium (2 Anhg. S. 5) als anwesend aufgeführt.

und kam nach einer sechstägigen Reise glücklich in Frankfurt an, wo sie bei der Ueberfüllung mit Fremden nur mit Mühe ein Unterkommen fanden. Am 14 October gab Mozart im Stadttheater sein Concert[10], welches um Mittag Statt fand. Der vormalige, seit längerer Zeit schon verstorbene Contrabassist Ludwig, welcher bei demselben mitgewirkt hatte, erinnerte sich daß der Flügel auf der Bühne stand, und wie der kleine, sehr lebendige und bewegliche Mann während der Probe, die am Morgen vorher gehalten wurde, öfters von der Bühne über den Souffleurkasten hinweg in das Orchester gesprungen sei, dort sich sehr lebhaft und freundlich mit den Orchestermitgliedern unterhalten habe und ebenso rasch wieder auf die Bühne geklettert sei. Auch in diesem Concert kamen nur Compositionen von Mozart zur Aufführung[11]. Uebrigens ist von diesem Aufenthalt in Frankfurt nichts Näheres bekannt als daß er mit dem alten Papa Beecké (II S. 77), mit welchem er hier wieder zusammentraf ein Klavierconcert zu vier Händen spielte[12]; daß man ihn freundlich und artig aufgenommen habe, meldet er seiner Frau, der Tradition nach soll er mit dem Concertmeister

10) Im Raths- und Schöffenraths-Protocoll der Reichsstadt Frankfurt zur Wahl und Krönung des Kaiser Leopold II findet sich S. 400 folgende Notiz: „Mittwoch 13 Oct. 1790. Als vorkame, daß der Kayserl. Conzert-Meister Mozart um die Erlaubniß nachsuche Morgen Vormittag im Stadtschauspielhaus ein Concert geben zu dörfen: solle man ohne Consequenz auf andere Fälle hierunter willfahren." — Ich verdanke diese wie die übrigen Angaben der Mittheilung meines Freundes W. Speyer.

11) Auf dem Titel der alten André'schen Ausgabe des Concerts in F-dur (S. 52, 9) findet sich die Notiz: Ce concert à été executé par l'auteur à Francfort sur le Mein à l'accasion du couronnement de l'Empereur Leopold II. Da sonst das brillante Concert in D-dur (S. 52, 16) als Krönungsconcert bezeichnet wird, so ist wohl anzunehmen daß er beide in Frankfurt gespielt habe.

12) Lipowsky Baier. Mus. Lex. S. 16.

Hoffmann näher sich befreundet und gewöhnlich abends mit ihm die Weinwirthschaft von Gran (in der Bleidenstraße, der kl. Sandgasse gegenüber) besucht haben[13].

Von Frankfurt aus besuchte Mozart auch Mainz, und es wird eine rührende Liebesgeschichte erzählt, welche ihm dort Veranlassung gegeben habe die Arie Io ti lascio zu componiren, welche erweislich gar nicht von Mozart, sondern von Gottfried v. Jacquin in Wien componirt ist (III S. 331). Bei seinem Aufenthalte dort malte Tischbein das Portrait Mozarts, welches in den Besitz des kurfürstl. Hofgeigers Stutzl kam, und aus dessen Nachlaß von den Gebrüdern André erworben wurde, und das, wenn es auch in gewisser Hinsicht wie man zu sagen pflegt verschönert sein sollte, eine Mischung von Sinnlichkeit, Laune und Schwermuth zeigt, die dem Wesen Mozarts sehr wohl entspricht[14].

---

13) Hesse berichtet (Bresl. Ztg. 1855 N. 210 S. 1366) daß er in Frankfurt einen alten pensionirten Organisten der Katharinenkirche habe kennen lernen, der im Jahr 1790 als ein Knabe der Schüler seines Amtsvorgängers gewesen war. „Eines Sonntags" erzählte derselbe „nach beendigtem Gottesdienste kommt Mozart auf das Orgelchor zu St. Katharina und bittet sichs bei dem alten Organisten aus, etwas auf der Orgel spielen zu dürfen. Er setzt sich auf die Bank und folgt dem kühnen Fluge seiner Fantasie, als ihn plötzlich der alte Organist in der unhöflichsten Weise von der Orgelbank stößt und zu dem Schüler sagt: Merke dir diese letzte Modulation, welche Herr Mozart gemacht; das will ein berühmter Mann sein, und macht so grobe Verstöße gegen den reinen Satz?" Der Schüler hatte sich dieselbe gemerkt, und Hesse fand sie schön und nicht einmal ungewöhnlich.

14) Das Bild ist in den Bildnissen berühmter Deutschen (Breitkopf u. Härtel, 4 Lief.) gestochen und dem dritten Bande dieser Biographie vorgesetzt. Die Authenticität desselben, welche wegen der großen Verschiedenheit von den gewöhnlichen Porträts wohl bezweifelt wurde, ist dadurch festgestellt daß Prof. Arentz in Mainz und Hoforganist Schultz in Mannheim, welche Mozart auf dieser Reise hatten kennen lernen, die Aehnlichkeit bezeugten. Vgl. Grenzboten 1853 IV S. 460 f.

Auf der Rückreise kam Mozart nach Mannheim und erneuerte mit den alten Freunden, soviel er deren noch vorfand, das Andenken früherer Zeiten. Der ehemalige Hoforganist an der Trinitatiskirche Schultz erinnerte sich noch als achtzigjähriger Greis mit hoher Freude daran, wie er Mozart, der bei seinem Vater aus und einging, auf die Orgel begleitete und mit ihm zusammenspielte, wie dieser im Theater in der Probe zum Don Giovanni die langsamen Tempi welche der Kapellmeister Fränzel nahm rügte und selbst lebhaftere angab.

In München, wo Mozart am 29 Oct. eintraf und bei seinem alten Freund Albert, Weingastgeber zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse, sein Quartier nahm[15], fand er der guten Freunde noch mehr; der Brief an seine Frau legt Zeugniß dafür ab, wie wohl er es sich in ihrer Gesellschaft werden ließ. Und hier wurde ihm die Auszeichnung zu Theil daß der Churfürst ihn aufforderte in dem Concert zu spielen, welches dem König von Neapel, der sich auf der Rückreise von Frankfurt zwei Tage in München aufhielt[16], bei Hofe gegeben wurde[17]. „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof", schreibt er „daß mich der König in fremden Landen hören muß"[18].

---

15) So weist es das Kurfürstl. gnädigst privil. Münchner Wochen- u. Anzeigeblatt 1790 N. 44 nach.

16) Nach den Berichten der Kurf. gn. priv. Münchner Zeitg. 1790, N. 173—175 war bei Ankunft des Königs von Neapel (welche am 4 Nov. Mittags erfolgte) Hofgala und Hofakademie, am folgenden Tage eine große Hofjagd, abends Lustspiel im Theater und Souper.

17) Der König hatte Raaff von seinem Aufenthalt in Neapel her noch in so gutem Andenken, daß er, als er ihn in dem Concert bei Hofe gewahr wurde, auf ihn zulief und ihn vor dem ganzen Hofe mit herzlichem Eifer in seine Arme schloß (Reichardts mus. Ztg I S. 278).

18) Eine Münchner Tradition daß Mozart den Don Giovanni

Nicht lange nach seiner Rückkunft kam Salomon aus London nach Wien und bewog Haydn durch ein für jene Zeit glänzendes Engagement ihm dorthin zu folgen und für die Concerte der philarmonischen Gesellschaft eine Reihe von Compositionen zu liefern, wodurch zu Haydns Ruhm und Wohlstand der eigentliche Grund gelegt wurde. Auch mit Mozart traf Salomon vorläufige Verabredungen, daß er nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Mit schwerem Herzen ließ er seinen lieben Papa Haydn ziehen, den einzigen Künstler in Wien, der ihn verstand und es ganz wohl mit ihm meinte (III S. 315 f.).

Daß er von seiner Reise nicht mit einem gefüllten Seckel zurückkehrte läßt sich mit voller Bestimmtheit behaupten, auch durch seine anderen Finanzoperationen erreichte er nicht, was er seiner Frau so rührend als seinen sehnlichsten Wunsch ausspricht, ungestört durch drängende Verlegenheiten arbeiten, nur arbeiten zu können. Zwar gearbeitet hat er nach seiner Heimkehr, und das letzte Jahr seines Lebens zeigt uns eine Thätigkeit, die allen Glauben übersteigt; allein ein Blick auf das Verzeichniß seiner Compositionen beweist, wie er von verschiedenen Seiten in Anspruch genommen bald auf Bestellung bald aus Gefälligkeit schrieb was man von ihm verlangte[19].

---

dort dirigirt habe ist unbegründet, weil diese Oper damals nicht in München gegeben wurde. Eine „Feuilletonstudie" im Sammler (Beil. zur Augsb. Abendzeitg. 1857 N. 1) läßt nicht allein Mozart zur ersten Aufführung von Wien, sondern auch den Assessor E. T. A. Hoffmann aus Posen nach München kommen „nur um sich Mozart vorstellen zu lassen", und zugleich in Folge dieser Aufführung Sennefelder den Steindruck erfinden.

19) Das eigenhändige Verzeichniß weist nach

1790 Dec. Ein Quintett für 2 Violin 2 Viola u. Violoncello (D-dur S. 96).

Für sich selbst schrieb er das Klavierconcert in B-dur, das ohne Zweifel für eine von ihm gegebene Akademie bestimmt war, und das wie die meisten Compositionen dieser Zeit sich durch eine ernst milde Haltung und einen herrlichen Wohlklang auszeichnet. Die beiden schönen Quintetts für Streichinstrumente wurden „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes" geschrieben (S. 96), der ohne Zweifel mit Mozarts bedrängter Lage bekannt war und ihm eine würdige Veranlassung bieten wollte seine Kunst nutzbringend zu machen. In welchem Sinne aber Mozart auch solche Aufträge auffaßte, die nur untergeordneter Natur zu sein scheinen, zeigen am besten die für das Orgelwerk

Ein Stück für ein Orgelwerk in eine Uhr (F-moll III S. 387 ff.).

1791

5 Jan. Ein Klavierconcert (B-dur S. 52, 17).
14 Jan. Drei teutsche Lieder (III S. 346).
23. 29 Jan. 5. 12. 28 Febr. 6 März. Tänze (S. 455).
3 März. Ein Orgelstück für eine Uhr (F-Moll III S. 388).
8 März Eine Baß-Aria mit obligatem Contrebaß für Hrn. Görl und Pischlberger Per questa bella mano (III S. 284,7).
Variationen auf das Klavier über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding."
12 April Ein Quintett für 2 Violin 2 Viola u. Violoncello (Es-dur S. 96).
20 April Schlußchor in die Oper Le gelosie villane von Sarti für Dilettanti Viviamo felici in dolce contento (ist unbekannt geblieben).
4 Mai Andante für eine Walze in eine kleine Orgel (F-dur III S. 389).
23 Mai Adagio und Rondeau für Harmonica Flauto Oboe Viola u. Violoncello (C-moll III S. 290 f.).
18 Juni in Baaden Ave verum corpus.
Juli Eine kleine teutsche Cantate für eine Stimme am Klavier „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer" (III S. 413).

einer Spieluhr geschriebenen Compositionen, welche in der ernsten Stimmung welche sie wiedergeben und der gründlichen technischen Behandlung wahrhaftig nichts von bestellter Arbeit verrathen.

Eine Gelegenheitscomposition ist der mit Saitenquartett begleitete wunderschöne Chor Ave verum corpus, welchen Mozart in Baden, wo seine Frau wiederholt die Bäder gebrauchte, bei einem Besuch im Juni 1791 componirte. Dem Chorregent Stoll, welcher ihm manche Gefälligkeit erwies, half er dafür wiederum mit seinen Compositionen aus (III S. 249 f.), und auf seine Bitte wird der kleine Satz entstanden sein, der sichtlich rasch hingeschrieben ist, aber den Ausdruck einer innigen, kindlich reinen Empfindung mit einer so herzgewinnenden Einfachheit und einem so zauberischen Wohlklang wiedergiebt, daß man auf Augenblicke allen irdischen Zweifeln und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufgenommen wird[20].

In eine ganz andere Region führt uns die Baßarie mit obligatem Contrabaß, welche Mozart für zwei befreundete Kunstgenossen componirte; der berühmte Contrabaßspieler Pischlberger war im Orchester Schikaneders angestellt, auf dessen Theater Gerl Sänger und seine sehr artige und liebenswürdige Frau, früher Dem. Reisinger, Sängerin war; man behauptet, daß Mozart dieselbe sehr gern gesehn und ihr den Hof gemacht habe. Jedenfalls läßt schon diese Composition auf einen lebhafteren Verkehr Mozarts mit dem Schikanederschen Theater schließen, der folgenreich für ihn wurde.

Emanuel Schikaneder, geb. in Regensburg 1751 in dürftigen Verhältnissen, mußte sich in seinen Knabenjahren

20) Die Partitur ist bei André in Offenbach gedruckt.

als vagirender Musikant das Leben fristen und wurde durch die Vorstellungen einer wandernden Schauspielertruppe in Augsburg so begeistert daß er sich derselben anschloß und später, nachdem er die Pflegetochter des Principals geheirathet hatte, die Direction derselben übernahm und nicht bloß als Schauspieler und Sänger, sondern auch als dramatischer Dichter mit Dreistigkeit und nicht ohne Geschick auftrat. Seine Gesellschaft hatte ihren wechselnden Aufenthalt in Insbruck, Laibach, Gratz, Preßburg, Pesth und Salzburg, wo er schon im Jahr 1780 mit der Familie Mozart näher bekannt wurde und Wolfgang zu Compositionen veranlaßte (III S. 379 f.). Wie wenig wählerisch er in den Mitteln war um das Publicum zu gewinnen kann der einzige Zug beweisen, daß er in Salzburg bei der Aufführung der Agnes Bernauer um das moralische Gefühl seiner Zuschauer zu befriedigen durch öffentlichen Anschlag bekannt machen ließ: „Heute wird Vicedom über die Brücke gestürzt", was abends unter großem Jubel ausgeführt wurde[21]. Er erreichte auch seinen Zweck, denn er brachte es zu einer ansehnlichen Wohlhabenheit; allein eine unglückliche Speculation in Preßburg ruinirte ihn. Er hatte ein Stück geschrieben, in welchem neben einer Gans, welche die Hauptrolle spielte, nur Hähne und Hühner auftraten; die Kosten für Decorationen und Garderobe waren sehr groß, und da das Stück gänzlich durchfiel, wurden seine Finanzen so zerrüttet daß er seine Gesellschaft entlassen mußte. Er fand ein Engagement beim Nationaltheater in Wien, wo er am 1 April 1785 als Maler Schwindel in Glucks Pilgrimmen von Mecca auftrat; als er aber sich auch in größeren Rollen des ernsten Schauspiels versuchte, wurde er ausgezischt und

21) Berliner Litt. u. Theat. Ztg. 1783 I S. 94.

mußte im Februar 1786 Wien verlassen[22]. Nun übernahm er das Theater in Regensburg und suchte auch hier dem Geschmack des Publicums für das Niedrigkomische auf alle Weise zu genügen ohne indessen auf die Länge befriedigen zu können, so daß er auch diese Unternehmung im Sommer 1787 aufgab[23] und nach Wien zurückging, wo seine Frau bei dem Theater im Stahrenbergschen Freihause auf der Wieden[24] zurückgeblieben war und dessen Direction von Friedel übernommen hatte. Diese ging nun in seine Hände über und in diesem engen Local, das nicht viel besser als eine Holzbude war, wußte er das Wiener Publicum durch drastische Zugmittel aller Art, besonders durch komische Opern, von denen einige außerordentlichen Erfolg hatten, zu gewinnen. Was ihm, der in allen Beziehungen Naturalist war, an Bildung abging — sogar Schreiben und Rechnen ward ihm schwer — mußten ein gesunder Mutterwitz, praktische Erfahrung und Bühnenroutine ersetzen, seine Dreistigkeit wetteiferte mit seinem Leichtsinn, und in jeder Verlegenheit wußte er ein Mittel zu finden um sich herauszufinden. Er war dem sinnlichen Genuß sehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umständen ein Parasit und ein leichtsinniger Verschwender, und nicht selten trotz großer Einnahmen von seinen Gläubigern hart bedrängt[25].

In einer solchen dringenden Verlegenheit nahm er im

---

22) Müller Abschied S. 273 f. Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1785 I S. 304: „Schikaneder, den man in Wien bei der deutschen Oper als Buffon engagirt hat, wird auf dem Nationaltheater den Martin in den Glücksrittern, Esser, Odoardo geben!"

23) Journal der Moden 1790 S. 149 ff.

24) Hormayr Wien VI, S. 75.

25) Seyfried giebt diese Charakteristik von ihm, die nicht übertrieben sein kann, da sie apologetische Tendenz hat (N. Ztschr. f. Mus. XII S. 180).

Frühjahr 1791[26] — man giebt sogar den 7 März als Datum an — seine Zuflucht zu Mozart, mit dem er die alte Bekanntschaft erneuert hatte, und stellte ihm vor daß er verloren sei, wenn nicht eine Oper von großer Anziehungskraft ihm wieder empor helfe; einen vortrefflichen Stoff zu einer glänzenden Zauberoper habe er entdeckt, Mozart sei der rechte Mann die Musik dazu zu schreiben. Mozarts unwiderstehlicher Neigung für die dramatische Musik kam seine natürliche Gutmüthigkeit und Bereitwilligkeit zu helfen und wie man sagt auch der Einfluß der Mad. Gerl zu Hülfe, er erklärte sich bereit den Versuch zu machen: „wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht componirt.“ Schikaneder theilte ihm darauf den Text der Zauberflöte mit, welcher aber erst durch wesentliche Veränderungen die gegenwärtige Gestalt erhielt, und da er wohl wußte daß Mozart bei allem Eifer schwer zum Schreiben zu bringen war, so räumte er ihm, um auf ihn einwirken zu können, den kleinen Gartenpavillon im mittleren großen Hofe des Freihauses dicht neben dem Theater ein. Hier hat Mozart einen guten Theil der Zauberflöte geschrieben[27], wobei Schikaneder ihm viel zur Hand war um das Einzelne zu besprechen, die etwa nöthigen Veränderungen zu machen und vor allem sich seine Rolle

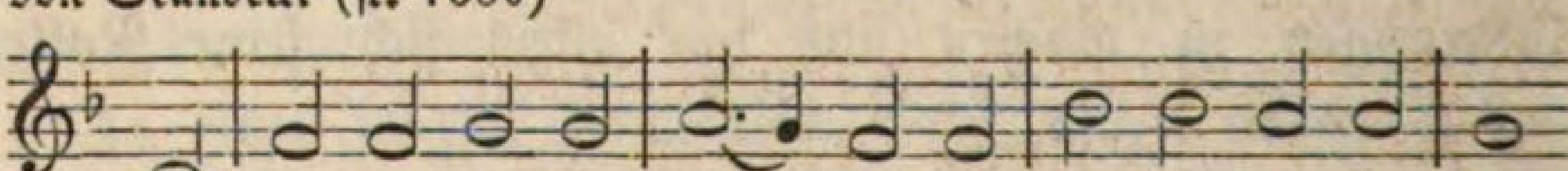
26) Ueber die näheren Umstände bei der Composition und ersten Aufführung der Zauberflöte ist mancherlei berichtet von Treitschke (Orpheus mus. Taschenb. 1841 S. 242 ff.), im illustr. Familienbuch des österr. Lloyd 1852 II S. 119 f., in der Monatsschr. f. Theater u. Musik 1857 Sept. S. 444 ff.; überall sind gute alte Traditionen mit erweislich Falschem gemischt.

27) Auch in Josephsdorf bei Wien zeigt man im Casino noch ein Zimmer in welchem Mozart die Zauberflöte geschrieben haben soll (allg. Wiener Mus. Ztg. 1841 S. 128).

paßlich zu machen. Er hatte eine sehr unbedeutende Baß- stimme ohne eigentliche Ausbildung, war aber nicht unmu- sikalisch und verstand seine Lieder in drastischer Weise vor- zutragen. Da er sehr wohl wußte womit er Effect machte, bestand er auf volksmäßig einfachen Melodien und Mozart war gefällig genug so lange umzuschreiben bis jener zufrieden gestellt war. Das Lied „Ein Mädchen oder Weibchen" soll er nach mehreren Versuchen aus einer von Schikaneder ihm vorgebrummten Melodie eigener Erfindung hergestellt ha- ben[28]; auch die Duetts „Bei Männern welche Liebe fühlen" und „Papageno" sollen wiederholte Umarbeitungen nach Schikaneders Eingebungen erfahren haben[29].

Allein Schikaneder war auch dafür besorgt seinen Com- ponisten bei guter Laune zu erhalten. Nicht allein zu Mittag, wo gut gegessen und getrunken wurde, mußte er häufig sein Gast sein, er zog ihn überhaupt in das Genußleben der lockeren und leichten Gesellschaft, in welcher er verkehrte, zu der auch jener Anton Stadler gehörte, der sich in Mozarts

28) C. F. Becker hat darauf aufmerksam gemacht (N. Ztschr. f. Mus. XII S. 112) daß der Anfang dieses Liedes übereinstimmt mit der siebenten und achten Zeile des Chorals „Nun lob mein Seel den Herren" von Scandelli (st. 1580)



und daß auf dieselbe Melodie auch Höltys „Ueb' immer Treu und Red- lichkeit" gesungen wird. Das spricht gewiß für ihre Popularität.

29) Wie sicher sich Schikaneder dabei fühlte beweist folgendes Billet von ihm, das Al. Fuchs in seiner Sammlung aufbewahrte. „Lieber Wolf- gang! Derweilen schicke ich dir dein Pa = Pa = Pa = zurück, das mir ziem- lich recht ist. Es wirds schon thun. Abends sehen wir uns bei den be- wußten beweisen — Dein E. Schikaneder."

Nähe zu drängen wußte und seine Gutmüthigkeit auf so schmähliche Weise mißbrauchte (III S. 248 f.). Man kann sich wohl erklären, wie der Druck der äußeren Verhältnisse, die wachsende Noth im Hause, die bittere Stimmung über die Erfolglosigkeit aller seiner Bestrebungen den leicht erregbaren und für gesellige heitere Unterhaltung an sich empfänglichen Mozart für den Augenblick noch geneigter machen konnte sich in den Strudel des genußsüchtigen Lebens hineinziehen zu lassen, welchem die Gesellschaft, mit der er durch seine Oper näher zusammengeführt wurde, ergeben war, selbst die Abwesenheit seiner Frau, welche auch diesen Sommer in Baden zubrachte (Beil. XX, 6)[30], mochte dazu beitragen. Und doch sind es diese Monate des Verkehrs mit Schikaneder, welche zu den übertriebenen Schilderungen von Mozarts lockerem Leben die Veranlassung gegeben und seinem Namen einen unverdienten Makel angehängt haben.

Während Mozart mit der Zauberflöte beschäftigt war, suchte da Ponte, welcher Wien verlassen mußte, ihn zu bereden mit nach London zu gehen, um dort mit ihm bei der italiänischen Oper thätig zu sein; allein dieser verlangte einen Aufschub von sechs Monaten um die Vollendung und Aufführung seiner Oper abzuwarten, worauf sich da Ponte nicht einlassen konnte (mem. II p. 123).

Im Juli 1791 war die Arbeit soweit vorgerückt daß er die Oper als im Wesentlichen vollendet in sein Verzeichniß eintragen konnte, die Proben wurden schon nach der Partitur begonnen, als nur erst die Singstimmen mit dem Baß ganz eingetragen waren, die Ausführung der Instrumentation blieb wie gewöhnlich der späteren Zeit aufbehalten. Da erhielt Mozart einen unerwarteten Auftrag auf ungewöhn-

30) Am 26 Juli wurde der jüngste Sohn Wolfgang geboren.

liche Weise[31]. Ein ihm unbekannter Bote — es war ein langer, hagerer, grau gekleideter Mann mit ernstem Gesichtsausdruck, eine auffallende Erscheinung, ganz geeignet einen befremdlichen Eindruck zu machen[32] — überbrachte ihm einen anonymen Brief, in welchem er unter schmeichelhafter Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen gefragt wurde, um welchen Preis er eine Seelenmesse zu schreiben übernehmen wollte und in wie kurzer Zeit er dieselbe vollenden könnte. Mozart theilte seiner Frau den Auftrag mit und gestand ihr daß ihm die Aufgabe eine sehr willkommne sei, daß es ihn verlange sich in dieser Gattung zu versuchen[33] und einmal mit allem Fleiß ein Werk auszuarbeiten das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studiren sollten. Auf ihr Zureden erklärte er sich bereit dazu, ohne den Termin der Vollendung genau bestimmen zu können und verlangte den Preis von 50 (nach andern 100) Ducaten; worauf der Bote sich wiederum einstellte und den bedungenen Preis mit dem Versprechen einer Zulage für die fertige Arbeit auszahlte.

---

31) Die Geschichte des Requiems ist den näheren Umständen und Personen nach vollständig bekannt geworden, alles Geheimnißvolle und Räthselhafte ist allmählich aufgeklärt; einige Umstände, die man zu veröffentlichen ein Bedenken gefunden hat, sind mir in Wien vom Custos A. Schmid und Al. Fuchs als vollkommen verbürgte mitgetheilt. Auf den Bericht der Frau Mozarts gründet sich die einfache Erzählung bei Niemtschek (S. 32 ff., auch bei Nissen S. 554 f.) und die in gewohnter Weise lebhaft colorirte von Rochlitz (A. M. Z. I S. 149 ff. 177 ff.), die den späteren zu Grunde liegen.

32) Der Bote war Leutgeb, Verwalter des Grafen Walsegg, — nicht zu verwechseln mit dem Hornisten (III S. 292 ff.) — dessen Aeußeres mir von Grillparzer, der ihn wohl gekannt hat, geschildert wurde.

33) In seinen Gesuchen an den Kaiser Leopold II, wie an den Magistrat von Wien hebt Mozart seine Vertrautheit mit dem Kirchenstil hervor (III S. 188. 198), und es mochte ihm auch in dieser Hinsicht erwünscht sein sie zu bewähren.

Er brachte ihm die Weisung, ganz nach seiner Stimmung und Laune zu schreiben, übrigens solle er sich keine Mühe geben den Besteller zu erfahren, indem dies gewiß vergebliche Mühe sein würde [34].

Ehe noch Mozart diese Arbeit ernstlich fördern konnte, erhielt er Mitte August einen neuen Auftrag, der keinen Aufschub litt. Bei der bevorstehenden Krönung Leopolds II zum böhmischen König in Prag sollte auch eine Festoper aufgeführt werden; man wählte Metastasios Clemenza di

34) Es ist erwiesen daß Graf Walsegg zu Stuppach das Requiem bestellte um das Andenken seiner im Januar 1791 verstorbenen Gemahlin, geb. Freyin von Flammberg, zu feiern. Er war ein eifriger Musiker, selbst mittelmäßiger Violoncellspieler und hatte die Laune für einen Componisten gelten zu wollen; seine Bestellung ließ er deshalb so geheimnißvoll ausrichten um die Partitur abschreiben und die Musik als sein Werk aufführen zu können und führte diesen Plan auch aus. J. Zawrzel, welcher damals als Musiker im Dienste des Grafen stand, bezeugt in einem Brief an André (25 Juli 1826), daß er in des Grafen Schreibkabinet ein bis zum Sanctus fertiges Requiem, sehr nett geschrieben, gesehen und dabei erfahren habe daß es dessen eigene Composition sei; auf sein Bedenken daß dort keine Bassethörner zu haben seien, habe der Graf erwiedert, er werde sie, wenn das Ganze fertig sei, von Wien kommen lassen (André Vorbericht zu Mozarts Requiem und danach Cäcilia VI S. 212). Krüchten, der mit allen Verhältnissen genau bekannt war, berichtet wie das vom Grafen abgeschriebene Requiem als dessen eigene Composition in Wiener-Neustadt im Hause des Dr. Obermayer probirt und in der Cistercienser Abtei feierlich aufgeführt worden sei (Cäcilia VI S. 217 ff.). Beide irren sich nur, wie so oft, in ihren genauen Zeitangaben und in einigen Nebenumständen, die aber leicht zu controliren sind. Abschriften des Requiem, auf deren Titel Graf Walsegg als Componist genannt ist, sind in seinem Nachlaß gefunden (Mosel üb. d. Orig. Part. des Req. S. 32). Krüchten erzählt auch, eine Symphonie, welche Graf Walsegg für die seinige ausgegeben, habe man als eine Mozartsche anerkannt (Cäcilia S. 223 f.); Niemtschek (S. 38 f.) sah ein kurzes Billet des Anonymus, in welchem Mozart ersucht wurde das Requiem zu senden und eine Summe zu bestimmen, für welche er jährlich eine bestimmte Anzahl Quartetts schreiben wolle.

Tito, und wiederum waren es die Prager, welche gut machten was man in Wien versäumte; die Stände beriefen Mozart diese Oper zu componiren. Aus nicht bekannten Gründen war dieser Entschluß lange verzögert worden, es war keine Zeit mehr zu verlieren, denn um die Oper zu schreiben und einzustudiren standen Mozart nur noch einige Wochen zur Verfügung. Nachdem er die allernothwendigsten Vorbereitungen getroffen hatte, machte er sich auf den Weg nach Prag. Als er im Begriff war mit seiner Frau in den Reisewagen zu steigen, stand der unbekannte Bote unerwartet da, zupfte die Frau am Rock und fragte, wie es nun mit dem Requiem aussehen werde. Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit dieser Reise und der Unmöglichkeit den ihm unbekannten Besteller davon zu benachrichtigen, versprach übrigens daß es seine erste Arbeit nach der Rückkehr sein solle, wenn man ihm bis dahin Frist geben wolle, womit sich auch der Bote befriedigt erklärte.

Schon während der Reise arbeitete Mozart an der Oper, skizzirte im Wagen und führte des Abends im Wirthshaus aus, in Prag wurde mit gleichem Eifer fortgearbeitet, so daß nach Verlauf von 18 Tagen die Oper vollendet und einstudirt war[35]. Zu seiner Unterstützung hatte er einen jungen Componisten Süßmaier, der sich ihm als Schüler angeschlossen hatte, mitgenommen und von diesem soll das Seccorecitativ geschrieben sein[36]. Die Oper wurde am 6 Sept.,

35) In dem eigenhändigen Verzeichniß ist eingetragen: „Den 5 September, aufgeführt in Prag den 6 Sept. La clemenza di Tito Opera seria in due atti per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II, ridotta a vera opera dal Sgre. Mazzoli, poeta di sua A. S. l'Elettore di Sassonia — 24 pezzi. (In der gedruckten Partitur finden sich, die Ouverture nicht mitgezählt, 26 Stücke, allein die obligaten Recitative sind hier besonders gezählt, im Original nicht.)

36) Die Originalpartitur ist in André's Besitz (Verz. 47); es sind

dem Tage der Krönung nach der Tafel, vor einem eingeladenen Publicum im Beisein der Majestäten[37] mit großer Pracht[38] im Nationaltheater aufgeführt[39], gefiel aber bei den ersten Aufführungen nur wenig, wie Niemtschek (S. 74) meint, weil das von den glänzenden Vergnügungen der Krönungsfeierlichkeiten berauschte Publicum für die Schönheit Mozartscher Musik nicht gestimmt war[40]. Mozart, der in

---

gar keine Seccorecitative in derselben vorhanden, wodurch die Tradition bestärkt wird, daß sie von Süßmaier herrühren. Sonst fehlen in derselben das erste Finale (11. 12), welches sich auf der Kön. Bibliothek in Berlin befindet, die erste Arie der Vitellia (2) und das Duettino (3), das aber in einer „vom Abbé Stadler revidirten Abschrift des Mozartschen Originals" beiliegt, und das begleitete Recitativ des Titus vor dem letzten Finale (25). Dagegen ist hier noch ein begleitetes Recitativ des Titus nach der Arie des Annius (17) che orror! che tradimento! welches in der in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel gedruckten Partitur fehlt. Die ganz von Mozart geschriebene Originalpartitur, welche in ihrer ganzen Einrichtung und Ausführung von den anderen nicht abweicht, erweist Seyfrieds Bericht (Cäcilia IV S. 295), nur die Hauptstücke habe Mozart eigenhändig aufgeschrieben, die übrigen seien von Süßmaier in Partitur gesetzt, der die Arien der Servilia, des Annius und Publius ganz componirt habe, als unbegründet, obwohl er sich auf Duschek beruft, in dessen Hause Titus componirt worden sei.

37) In Prag hat sich die Tradition erhalten daß die Kaiserin sich sehr geringschätzig über die porcheria der deutschen Musik geäußert habe.

38) Die ersten drei Decorationen waren von P. Travaglia, im Dienste des Fürsten von Esterhazy, die vierte von Preisig aus Coblenz erfunden.

39) J. Debrois Urkunde über die Krönung Sr. Maj. des Königs von Böhmen Leopolds II S. 110.

40) Im musik. Wochenbl. wird aus Prag berichtet (S. 70), La clemenza di Tito habe den Beifall nicht gefunden, „den der sonst hier so beliebte Componist erwarten konnte"; und später (S. 94): „Bei der hiesigen Krönung waren zwei musikalische Arbeiten merkwürdig. Die eine bestand in einer großen, oder vielmehr mittler, ernsthaften Oper, einer

dem enthusiastischen Beifall der Prager Entschädigung für so manche Unbill zu finden gewohnt war, wurde dadurch um so mehr niedergeschlagen, als er unwohl dorthin gekommen war und durch die übermäßige Anstrengung sein Uebelbefinden vermehrt hatte. Er gebrauchte dort fortwährend Arznei, sah blaß aus und seine Miene war traurig, obschon sich, wie Niemtschek erzählt (S. 34), sein Humor in der Gesellschaft seiner Freunde doch noch oft in fröhlichen Scherz ergoß, allein beim Abschied von dem Cirkel seiner Freunde wurde er so wehmüthig daß er Thränen vergoß[41].

Wenn wir sahen daß Così fan tutte sich der alten opera buffa in den wesentlichsten Beziehungen näherte, so finden

---

abermals componirten Clemenza di Tito, die aber, wiewohl die Musik von Mozart war, nicht gefiel. Dieser sonst große Componist schien dasmal des Wahlspruchs vom Octavius festina lente vergessen zu haben. Auch waren nur die Arien und die Chöre von seiner, die Recitative von einer anderen Hand. Die zweite bestand in einer großen von Kozeluch gesetzten Cantate; diese Tonsetzung fand Beifall." Kozeluch trat in Prag damals so heftig als Mozarts Gegner auf, daß es ihm allgemein verdacht wurde (A. M. Z. II S. 516).

41) In Prag war nach der Erzählung in der Bohemia (1856 N. 23 S. 122) ein alter Harfenist Hoffmann, der stets mit wohl gepudertem entblößtem Haupt, in Schuh und Strümpfen einhertrippelte, in allen Kaffeehäusern eine wohlbekannte Erscheinung, von den Studenten Copanek (Zöpfel) genannt. Mozart, dem er durch sein Spiel aufgefallen war, hatte ihn, als er im Gasthof „das Neuwirthshaus" (jetzt „der goldne Engel") wohnte, auf sein Zimmer kommen lassen und ihm ein Thema auf dem Pianoforte vorgespielt mit der Aufforderung es aus dem Stegreif zu variiren, was dieser, nachdem er sich das Thema hatte wiederholen lassen, zu Mozarts Zufriedenheit leistete. Bis ins späteste Alter bildete dieses Thema das Prachtstück des Virtuosen, das er nur auf besonderes Verlangen vortrug; dann erging er sich auch wohl in Erinnerungen an Mozart und wollte sich in seiner Behauptung daß dieser ein geborner Böhme sei und sein müsse durch keine Einrede irre machen lassen.

wir uns im Titus auf den Standpunkt der opera seria zurückgeführt. Metastasio hatte La clemenza di Tito im Jahr 1734 gedichtet, wo sie von Caldara componirt am Namenstage Carls VI aufgeführt worden war; seitdem war sie von einer ganzen Reihe angesehener Componisten in Musik gesetzt worden[42]. Zwar hatte sich der Geschmack so weit verändert daß es nicht thunlich schien sie unverändert aufzuführen, allein die Veränderungen, welche Mazzola, der sächsische Hofpoet, mit dem Libretto vornahm[43], konnten den Charakter der Oper im Wesentlichen nicht ändern. Zunächst wurden die ursprünglichen drei Akte in zwei zusammengezogen, indem man die nicht eben glücklich erfundene Episode, in welcher Annius durch Vertauschung der Mäntel als der Schuldige erscheint, ganz beseitigte; der Gang der Handlung wurde dadurch zweckmäßig vereinfacht. Ein lebhaftes dramatisches Interesse konnte man allerdings derselben nicht nachträglich verleihen, auch an dankbaren musikalischen Situationen ist sie nicht reich, und unter den handelnden Personen ist Vitellia die einzige, welche wenigstens durch Leidenschaft erregt wird, obgleich diese weder groß noch edel ist, und der Ueberfluß von Tugend und Edelmuth in der ganzen Oper kann das dramatische und musikalische Interesse nicht ersetzen. Ein zweites Augenmerk der Bearbeitung war die große Zahl

42) Sie ist unter andern von Leon. Leo 1735, von Hasse 1737, von Jomelli, von Perez 1749, von Gluck 1751, von Jos. Scarlatti 1760, von Naumann 1769 componirt.

43) Es wird Mozart ein nicht begründetes Verdienst beigelegt, wenn man ihm selbst die Umgestaltung des Libretto beilegt (A. M. Z. I S. 151 f. Cäcilia XX S. 191). Caterino Mazzola — Mozart nennt ihn Mazzoli, denn Marroli ist ein Druckfehler —, ein geborner Venetianer und Freund da Pontes (mem. II p. 16 ff.) wurde an Migliavaccas Stelle 1782 als Hofpoet nach Dresden berufen, wo er für den jährlichen Bedarf an Opern und Cantaten sorgte.

meist rhetorisch sententiöser Arien zu beschränken, theils durch mehr lyrische zu ersetzen, besonders aber an passender Stelle Ensemblesätze einzuführen, welche Metastasio gar nicht hat, deren man aber nach der Ausbildung der opera buffa auch hier nicht entbehren mochte. Dies ist mit möglichster Schonung der ursprünglichen Anlage, mit möglichster Benutzung von Metastasios Worten ausgeführt, so daß ungeachtet aller Neuerungen Anlage, Charakter und Colorit der alten opera seria, als eines höfischen Festspiels, wohl erhalten geblieben ist[44]. Die Handlung ist in kurzem Abriß diese.

Vitellia, die Tochter des von Vespasian entthronten Kaisers Vitellius, hat in ihrer Hoffnung getäuscht daß Titus sie als seine Gemahlin auf den Thron ihres Vaters erheben werde einen jungen Römer Sextus, der von der heftigsten Leidenschaft für sie ergriffen ist, obgleich er ein Freund des Titus ist dahin vermocht daß er eine Verschwörung gegen Titus einleitet um durch seinen Sturz ihre Hand zu gewinnen. Wir sehen sie im Beginn der Oper den Zagenden und Schwankenden zur That anspornen, als Annius die unerwartete Nachricht bringt, Titus habe seine Geliebte Berenice, welche ihre Eifersucht erregt hatte, aus Rom entfernt; er verlangt von Sextus daß er von Titus die Einwilligung zu seiner Vermählung mit Servilia, der lange von ihm geliebten Schwester des Sextus, erbitten möge, was dieser zusagt. Nach einer prachtvollen Volksversammlung, in welcher sich die Großmuth des Titus glänzend offenbart

44) Unverändert aus Metastasio herübergenommen sind N. 2. 5. 6. 8. 9. 11. 16. 20. 21. 25, und die obligaten Recitative 11. 17. 22. 24. Neu gedichtet sind die Arien des Annius (13. 17), Sextus (19) und der Vitellia (23), die Duetts (1. 3. 7), Terzetts (10. 14. 18.), das Quintett (12), Sextett (26) und der Chor (15), meistens mit theilweiser Benutzung von Metastasios Motiven, auch wohl mit Beibehaltung einzelner Verse und Wendungen.

hat, bittet der Kaiser Sextus um die Hand seiner Schwester Servilia; da dieser betroffen schweigt, bestärkt Annius edelmüthig durch das Lob der Geliebten den Kaiser in seinem Entschluß. Allein als Servilia von Annius selbst das Glück erfährt das ihr bevorsteht, versichert sie ihn ihrer unveränderten zärtlichen Liebe, eilt zu Titus und gesteht ihm die volle Wahrheit, worauf dieser großmüthig auf ihre Hand verzichtet und sie mit Annius vereinigt. Vitellia, durch die Nachricht von Servilias Erhebung auf den Thron im höchsten Grade erbittert, befiehlt Sextus sogleich mit den Verschwornen ans Werk zu gehen, er gehorcht. Kaum ist er fort, so erscheint Publius, der Anführer der Leibwache mit Annius, und meldet Vitellia daß Titus sie in ihrem Pallast aufsuche um ihre Hand zu verlangen, in der größten Verwirrung eilt sie ihm entgegen. Vor dem Kapitol, das durch die Verschwornen in Flammen gesetzt ist, treffen sich alle in aufgeregter Stimmung wieder, welche Sextus durch die Nachricht daß Titus, den er selbst getödtet zu haben glaubt, erschlagen sei, zum höchsten Schmerz und Entsetzen steigert.

Sextus, von Gewissensangst gefoltert, gesteht Annius seine Schuld, der ihn beschwört zu fliehen, auch Vitellia treibt ihn um ihrer eigenen Sicherheit willen zur Flucht; da kommt Publius ihn auf die Aussage gefangener Verschwörer zu verhaften. In einer Senatsversammlung, welche Titus Tod beklagt, tritt dieser aus dem Volk hervor, wirft die Verkleidung ab, in welcher er sich gerettet hat und giebt sich zur allgemeinen Freude zu erkennen[45]. Er weiß daß Sextus ihn ermorden wollte, den der Senat auf sein eigenes Geständniß zum Tode verurtheilt hat, allein er läßt ihn vor

45) Diese Scene ist ganz von Mazzolas Erfindung, aber nicht zu einem größeren Ensemblesatz benutzt, wozu die Situation wohl die Veranlassung gegeben hätte.

sich kommen und erwartet von ihm nur offenes Vertrauen um ihm verzeihen zu können. Um Vitellia nicht zu verrathen beobachtet dieser der Güte des Titus gegenüber hartnäckiges Schweigen, so daß dieser das Todesurtheil bestätigt. Von Servilia angefleht vom Kaiser Gnade für Sextus zu erbitten rafft sich endlich Vitellia auf, entsagt ihren Hoffnungen und entschließt sich um Sextus zu retten ihre Schuld zu gestehen. Im Amphitheater ist alles bereit die Strafe an Sextus zu vollziehen, als Vitellia hereinstürzt und sich als die Urheberin der Verschwörung anklagt; Titus verzeiht ihr, dem Sextus und den Verschwornen und alle preisen seine Güte.

So wenig diese Handlung geeignet ist ein lebhaftes Interesse zu erregen, ebenso wenig können die einzelnen Charaktere dasselbe in Anspruch nehmen. Die abstracte Güte des Titus, der unter allen Umständen zu verzeihen und zu resigniren bereit ist, erweckt schon an sich keine Theilnahme[46] und wirkt dramatisch schädlich, da sie von vornherein alle Spannung aufhebt. Publius, Annius und Servilia sind lediglich Stützen der Handlung, Personen ohne alle Individualität. Sextus ist eine rein passive Natur, zwischen Liebe und Reue hin und her schwankend, ohne Kraft des Entschlusses, den man bemitleiden würde, wenn seine Liebe zu Vitellia von dieser erwiedert würde und eine wahre, tiefe Leidenschaft einen kräftigen Impuls zu seinem Verbrechen gäbe. Allein seine Schwäche, welche ihn nicht einmal fühlen läßt, wie er nur das Werkzeug ihres egoistischen Ehrgeizes ist, hebt jede Theilnahme auf, während Vitellia durch ihre

46) „Solch ein Titus soll denn auch noch geboren werden," schreibt Zelter an Goethe (III S. 26) „der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn todtschlagen wollen."

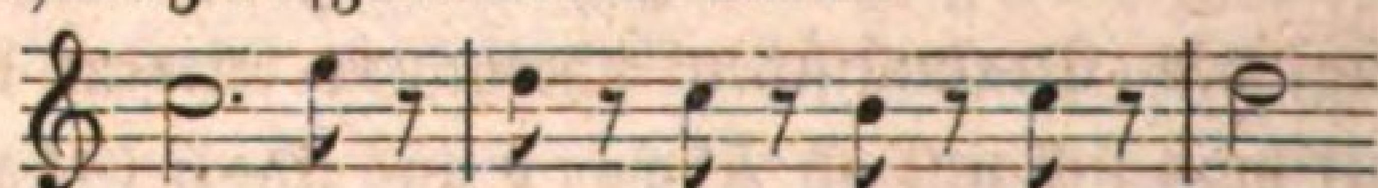
nackte Ehrsucht, der sie jedes Gefühl, jede Pflicht zu opfern bereit ist, ohne daß man eine große Eigenschaft gewahr wird, welche dieselbe rechtfertigen könnte, nur zurückstößt; denn ihre Reue kommt zu spät um für etwas mehr als eine den Schluß nur um so bestimmter vorbereitende Dissonanz zu gelten.

Diese innere Schwäche wurde durch die eigenthümliche Weise von Metastasios poetischer Behandlung nur noch stärker hervorgehoben. Seine zierliche und elegante Rhetorik war für eine eigentliche Hofpoesie durchaus angemessen und rief einen entsprechenden musikalischen Ausdruck in einer Zeit hervor, für welche diese Auffassung volle Gültigkeit hatte, sowie die Gewandtheit und Geschmeidigkeit, mit welcher er die einmal vorgeschriebene Form handhabte, dem Componisten, der an ebenso bestimmte Formen gewiesen war, sein Werk außerordentlich erleichterte. Auch ohne sich den vollständigen Umschwung zu vergegenwärtigen, welchen die Auffassung des Dramatischen überhaupt seitdem erfahren hatte, darf man sich nur an Figaro und Don Giovanni erinnern um zu begreifen, daß das was zu Metastasios Zeit ein Vorzug war, jetzt für den Componisten zu einer Fessel werden mußte, die ihn wie unwillkührlich an Satzungen band, die keine wahre Geltung mehr hatten. So begegnen uns denn auch überall im Titus unter leichter Verhüllung die Spuren der althergebrachten Formen der opera seria, welche Mozart früher bereits aufgegeben hatte. Und fast noch schädlicher wirkte die anmuthige Zierlichkeit Metastasios ein, weil sie der Neigung zu spielender, angenehmer Unterhaltung begegnete, welche man damals in der Oper suchte und die, wenn sie schon in der opera buffa einer scharfen Charakteristik entgegenwirkte, der opera seria, welche wenn auch nicht tragisches Pathos doch Ernst und Würde verlangt,

eine unziemliche Weichheit zum Grundton gab und ebensowohl in leichte Tändelei als in äußerlichen Pomp auszuarten Gefahr lief.

Nimmt man hinzu daß Mozart die bestimmte Aufgabe hatte eine Gelegenheits-, eine Festoper zu schreiben, zu welcher man zwei Sängerinnen aus Italien hatte kommen lassen, welche sich in ihrem Glanze zeigen sollten[47], und daß zu der Kürze der ihm zugemessenen Zeit noch Kränklichkeit hinzukam, so läßt das Zusammenwirken so mancher ungünstiger Umstände ein unbedingtes Gelingen nicht erwarten.

Den Charakter eines glänzenden Festspiels deutet die Ouverture an, welche mit einer feierlichen, in lang ausgesponnener Steigerung anwachsenden Intrade würdig beginnt[48]. Das so bedeutend angekündigte zweite Thema entspricht aber dieser Erwartung nicht, es ist klein und schwächlich[49], und auch das darauf zu harmonisch-contrapunktischer Durchführung aufgenommene Motiv



47) Die Besetzung bei der ersten Aufführung war folgende

Tito Vespasiano, imperator di Roma	Sgre. Baglione.
Vitellia, figlia del imperator Vitellio	Sgra. Marchetti-Fantozzi
Servilia, Sorella di Sesto	Sgra. Antonini.
Sesto, amico di Tito	Sgra. Car. Perini.
Annio, amico di Sesto	Sgra. Bedini.
Publio, prefetto del pretorio	Sgre. Campi.

48) Die ersten Takte erinnern an die Ouverture zu Idomeneo, welche aber durch Ernst und Würde der Stimmung wie durch die Originalität der Erfindung der zum Titus weit überlegen ist.

49) Merkwürdigerweise ist grade dies Motiv ein Typus geworden für eine ganze Reihe von Ouverturen und Symphonien der nächsten Nachfolger, und ist sogar in Beethovens erster Symphonie und Prometheus-Ouverture noch erkennbar.

ist nicht bedeutend genug um trotz der gewandten und glänzenden Behandlung ein tieferes und nachhaltiges Interesse einzuflößen, so daß der zu einem effectvollen Schluß verwendete Eingang nun auch mehr den Eindruck der Pracht als pathetischen Ernstes hinterläßt.

Auch der Marsch (4) und die Chöre (5. 24)[50] sowie der Schlußsatz (26), Sestetto con coro, in welchem kleine Solostellen mit dem Chor abwechseln[51], behalten diesen Charakter des Festlichen bei; sie sind glänzend und zum Theil rauschend, gefällig und wohlklingend, auch ihrem Zweck und der Situation entsprechend ohne das Verdienst einer eigenthümlichen Erfindung und Charakteristik in Anspruch zu nehmen; nur der Chor, mit welchem Titus empfangen wird, ehe er das Urtheil über Sextus spricht (24)[52], hat einen schönen Ausdruck von feierlicher Würde erhalten[53], den nicht sowohl die ziemlich trivialen Textesworte, sondern der richtig empfundene Charakter der Situation veranlaßt hat[54].

Die Tenorpartie des Titus zeigt den Einfluß der alten opera seria am entschiedensten, wie auch bei seinen drei Arien (6. 8. 20) die Worte Metastasios beibehalten sind,

50) Das Tempo des ersten ist nicht Presto sondern Allegro angegeben.

51) Sämmtliche Blasinstrumente sind auf einem Extrablatt geschrieben.

52) In der gedruckten Partitur fehlen die Trompeten und Pauken, welche Mozart auf einem Extrablatt geschrieben hat.

53) Man hat in der durchgehenden breiten Violinfigur und dem Harmoniengang Händelsche Manier zu erkennen geglaubt, an die man kaum äußerlich erinnert wird.

54) Ein feiner Zug ist es auch daß der Chor nach Titus Errettung (15) nicht in lauten Jubel ausbricht, sondern eine stille, durch die unerwartete Ueberraschung noch wie gedämpfte Freude ausdrückt; nur ist dieser Chor für eine solche Situation zu leicht und flüchtig gehalten.

die sich in allgemeinen Sentenzen bewegen. Die beiden ersten sind kurz gehalten und zwar von angenehm melodiösem Charakter, aber ohne irgend tiefere Bedeutung[55]; die letzte aber zeigt noch die alte Arienform mit einem langsamen Mittelsatz, auf welchen die Wiederholung des ersten Allegro folgt und eigentliche Bravurpassagen von altem Zuschnitt[56].

Die Arie der Servilia (2), nach alter Weise mit tempo di Minuetto bezeichnet, die beiden Arien des Annius (13. 17)[57], sowie die des Publius (16) sind sämmtlich der Anlage und Behandlung nach eigentliche Secondarpartien ohne höhere musikalische Bedeutung und individuelle Charakteristik.

Das Hauptgewicht fällt also ganz nach alter Weise auf die beiden ersten Sängerinnen, welche Sextus und Vitellia vorstellten. Daß die Liebhaber, Sextus wie Annius, Sopranpartien sind ist wiederum eine bedenkliche Erbschaft der alten opera seria, und wenn Sextus nicht einem Castraten sondern einer Sängerin anheimfiel, so war da-

55) Die zweite Arie (8) ist offenbar später componirt, denn sie ist in die laufenden Nummern nicht eingereiht und die Partitur ist auf demselben Papier geschrieben, wie der gleichfalls unbezifferte Marsch (3), die obligaten Recitative, und die Ouverture welche ebenfalls erst nach Vollendung der anderen Stücke, die alle auf gleichem Papier geschrieben sind, hinzugefügt wurden.

56) Seyfried erzählt (Cäcilia XX S. 193 f.) die Sage, daß der Tenorist Baglione schon vor Mozarts Ankunft sich darüber aufgehalten habe, daß dieser und nicht ein itaљiänischer Componist berufen worden sei, zur Strafe dafür habe Mozart ihn so ungünstig bedacht; er vermuthet sogar, daß die Bravurarie eine Jugendarbeit Süßmaiers sei. Dies letztere widerlegt die Originalpartitur, das erstere wird dadurch nicht wahrscheinlicher daß Baglione derselbe Sänger ist, für welchen Mozart den Don Ottavio geschrieben hat (S. 420 vgl. S. 430).

57) Die zweite Arie (17), von Mazzola gedichtet, ist nachträglich eingeschoben und mit der Nummer 13½ bezeichnet.

durch viel für Humanität und Sittlichkeit aber nichts für das Drama gewonnen. Eine wahre Charakteristik ist unmöglich, wenn ein Frauenzimmer in Mannskleidern den Liebhaber macht, und daß Sextus ein weibisch schwankender Mann ist macht die Sache nicht besser; das Hauptmoment, seine Leidenschaft für Vitellia, wird zur Unnatur, welche die dramatische Auffassung je tiefer sie greifen würde nur um so greller hervorkehren müßte. So tritt denn fast mit Nothwendigkeit die Gesangskunst in den Vordergrund. Die erste Arie des Sextus[58] Parto! (9) kann schon deshalb kein eigentlich dramatisches Interesse erregen, weil die Situation daß er Vitellias Aufforderung zur Rache Gehorsam verspricht, wenn sie ihm nur einen Blick der Liebe schenken wolle, sich bereits wiederholt hat, also nicht mehr den Culminationspunkt seiner leidenschaftlichen Stimmung bildet. Die musikalische Anlage und Ausführung ist die einer großen Bravurarie; in zwei Sätzen (Adagio und Allegro von verschiedenem Takt), spricht sich die vorwiegend zärtliche und nur durch einen Anflug von Heroismus gehobene Stimmung ausführlich aus. Der Singstimme geht eine obligate Clarinette zur Seite und die im eigentlichsten Sinn concertirende Behandlung derselben zieht an sich schon das Hauptinteresse auf die musikalische Ausführung. Diese nimmt aus der Situation und dem Charakter der Person soviel auf, um dem Ausdruck des Gefühls eine bestimmtere Färbung zu geben, ohne aber eine scharfe individuelle Charakteristik anzustreben; sie steht den Concertarien gleich, welche auch die gegebene Situation nur als eine allgemeine Grundlage für die Entwickelung der musikalischen Kräfte ansehen. Als solche be-

58) Ueber die Sängerin Carolina Perini habe ich nichts Näheres in Erfahrung gebracht.

trachtet ist sie von außerordentlicher Schönheit, die Melodien sind edel und ausdrucksvoll, die Klangwirkung der Singstimme und der concertirenden Clarinette vortrefflich, nur die Triolenpassagen und der lang ausgedehnte Schluß sind eine dem brillanten Effect gemachte Concession. Die zweite Arie (19) ist durch die Situation schärfer charakterisirt; Sextus, der sich gegen Titus freundschaftliches und gütiges Entgegenkommen mit Mühe verschlossen hat, wird von seinem Gefühl überwältigt, als dieser ihn kalt entläßt um ihn zum Tode führen zu lassen. Auch diese Arie zerfällt in zwei Sätze; im Adagio spricht Sextus seinen Schmerz über das verlorne Vertrauen des Titus, im Allegro die Verzweiflung aus, mit welcher er dem Tode entgegen geht[59]. Der Ausdruck des ersten Satzes ist wahr und innig und die Weichheit, welche ihn charakterisirt, ist der Situation wie der Person entsprechend, während der zweite Satz[60] zwar in einigen Partien eine gewisse leidenschaftliche Aufwallung

---

59) Metastasios Text drückte nur das letztere Gefühl aus, Mazzola bildete aus den Worten des Dialogs den ersten Theil der Arie. Im Original war ursprünglich gar kein Ritornell, dieses ist auf einem eingelegten Blatt von einer Copistenhand hinzugefügt, welche auch das Schlußritornell zugesetzt hat. Vermuthlich ging die Arie ursprünglich in ein begleitetes Recitativ des Titus über, das aber nicht vorhanden ist. Ueber die Aenderung der Takteintheilung s. III S. 450.

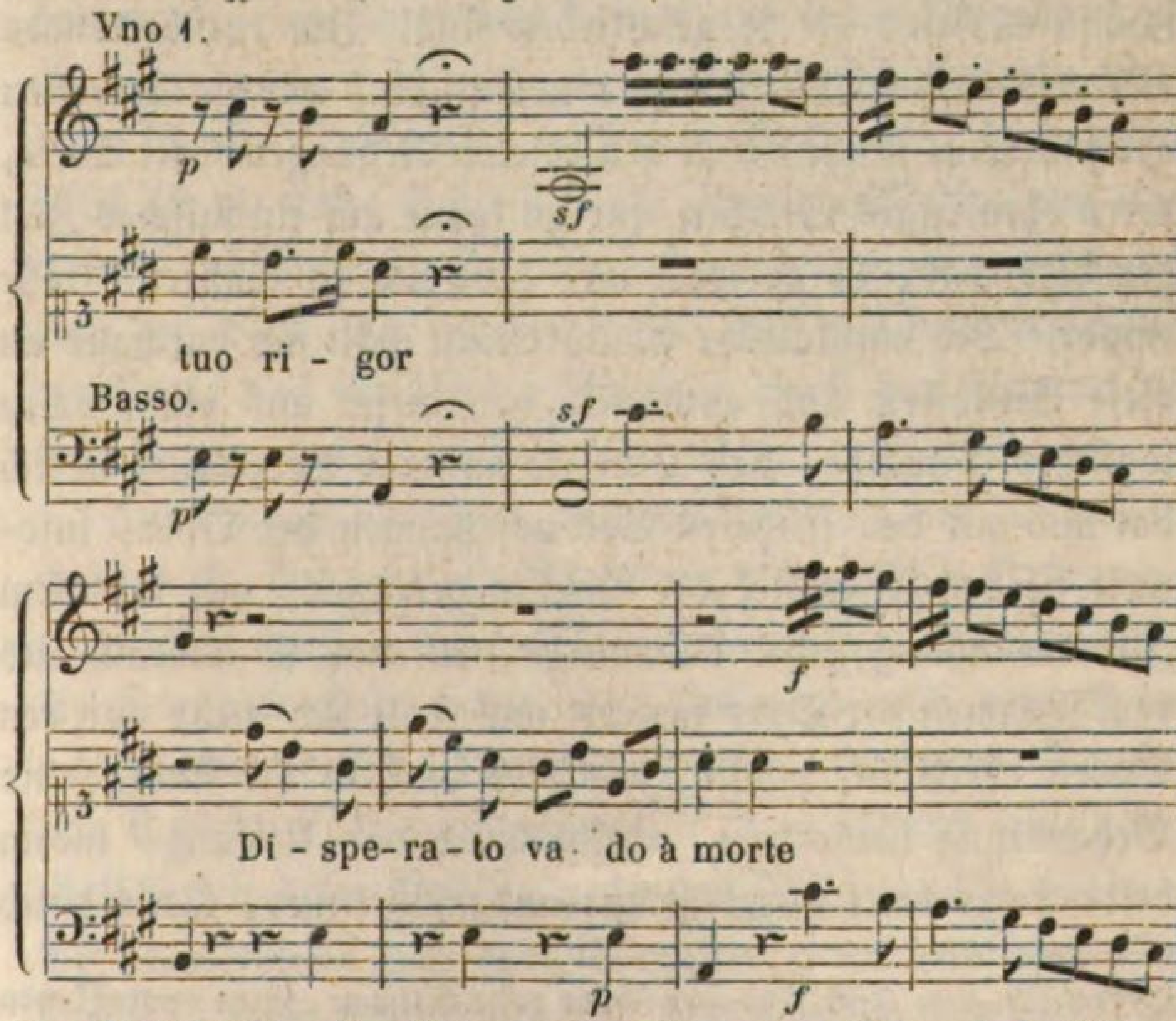
60) Schaul führt es als einen Beweis an daß Mozart oft gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, daß Sextus von Gewissensbissen gefoltert seine Qual Titus durch ein Rondo vortrage (Briefe üb. d. Geschmack S. 51). „Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre", bemerkt C. M. v. Weber dazu (hinterl. Schr. II S. 18 f.) „möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche innige Arie, deren göttlicher Ausdruck besonders bei den Stellen pur saresti men severo, se vedesti questo cor, nicht schöner gedacht und gefühlt sein kann, und wie sehr wird die niedre Kritik erlahmen, verstummen."

ausdrückt, im Ganzen aber doch zu wenig Energie entwickelt und namentlich in seinem Hauptmotiv selbst für einen weiblichen Sextus zu zart ist, obgleich nur durch falschen Vortrag etwas Spielendes hineinkommen kann[61].

Vitellia ist, wie schon bemerkt, die einzige Person der Oper, welche eine kräftige, leidenschaftliche Empfindung äußert[62]. In der ersten Arie (2) kommt davon freilich nichts

---

61) Ursprünglich hatte Mozart ein anderes Allegro concipirt, dessen erste Takte skizzirt noch im Original vorhanden sind



Das Blatt geht damit zu Ende, und auf einem neuen ist das jetzige Allegro angefangen; es läßt sich nicht entscheiden, ob das erste Allegro nur angefangen oder zu Ende gebracht war, jedenfalls war die Instrumentation nicht ausgeführt worden.

62) Maria Marchetti, geb. 1767, seit 1788 mit dem Tenoristen Fantozzi vermählt, hatte sich in Italien und zuletzt in Mailand großen Ruhm erworben, von wo sie nach Prag berufen wurde. Man rühmte nach

zum Vorschein; Metastasios Text enthält eine frostige moralische Betrachtung, wie sie häufig bei ihm vorkommen, die kaum einen musikalisch charakteristischen Ausdruck zulassen. Die Arie zerfällt in die beiden herkömmlichen Sätze, deren keiner durch Erfindung sich auszeichnet, die Melodien sind weder charakteristisch noch reizend, und auch die Bravurpartie ist unbedeutend, das Ganze so gewöhnlich und trocken daß es begreiflich ist, wenn man hier Süßmaiers Arbeit zu erkennen glaubte. Dagegen ist die zweite Arie der Vitellia (22. 23) die Perle der Oper und unbestreitbar eine der schönsten Arien die je geschrieben sind. Im entscheidenden Moment rafft sich Vitellia zu dem Entschluß auf die theuersten Hoffnungen, ja ihr Leben den edleren Regungen ihrer Seele, deren ehrgeiziges Streben nur zu lange auf ein falsches Ziel gerichtet war, zu opfern, und hebt sich zu wahrer Größe empor. Die musikalische Charakteristik hält sich durchaus an diese Situation und entwickelt von dieser aus ein psychologisches Gemälde, das seine selbständige Bedeutung in sich hat und mit den früheren Voraussetzungen der Oper, insoweit sie den Charakter der Vitellia bedingen, nur in losem Zusammenhang steht. Allerdings tritt auch sie dadurch aus dem Rahmen der Oper heraus und stellt sich mehr auf den Boden der Concertmusik, wie dies auch in der Anlage und Behandlung hervortritt, theils durch den Umfang, indem beide Sätze breit angelegt und ausgeführt sind, theils durch

Gerber (N. Lex. II S. 75) ihre schöne volle Stimme, ihren vortrefflichen empfindungsvollen Vortrag und ihre treffliche Action, die durch ihre schöne Gesichts- und Körperbildung und edlen Anstand gehoben wurde (vgl. A. M. Z. IV S. 318 f. Reichardt mus. Ztg. 1805 I S. 112). Mit diesem Lobe contrastirt freilich auffallend ein Bericht aus Berlin, wo sie seit 1792 engagirt war (Schneider Gesch. d. Berl. Oper S. 61), vom Jahr 1799, in dem sie als eine Karikatur geschildert wird (A. M. Z. I S. 348 f.).

die Einführung des concertirenden Bassethorns, das zwar nicht durch Bravur glänzt, aber der Singstimme entsprechend ganz als Soloinstrument behandelt ist[63]. Hier sind indessen alle Elemente zu einer so vollkommenen Einheit verschmolzen, der höchste Reiz des Wohlklangs, die vollendete Schönheit der musikalischen Form, die scharfen Contraste der einzelnen Motive gehen in dem allgemeinen Charakter dessen Detailzüge sie bilden so völlig auf, das Ganze ist von einem so edlen, tief poetischen Hauch durchweht und zugleich von solchem Glanze, daß die künstlerische Befriedigung welche es hervorruft vergessen macht daß es aus seiner Umgebung als ein Fremdartiges hervorragt. Schon das einleitende Recitativ ist ein Meisterstück treffenden Ausdrucks, in der Arie selbst ist die stolze Schönheit der einzelnen Motive von einer tiefen, fast düsteren Schwermuth durchdrungen, welche den Reiz der edlen Züge noch erhöhet, daß wie beim Anschauen der Niobe das Gefühl der Rührung durch den Eindruck des Erhabenen gereinigt und verklärt wird.

Die Ensemblesätze, mit welchen die Oper ausgestattet worden ist, sind nur zum Theil von dramatischer Bedeutung, wodurch wesentlich die musikalische bedingt wird; namentlich die Duetts sind weder dem Umfange noch dem Gehalt nach hervortretend. Um das Duettino zwischen Sextus und Annius (3) zu übergehen, das zwar durch seine leichte Gefälligkeit beim Publicum großes Glück machte, aber an sich unbedeutend und dem Charakter einer heroischen Oper durchaus nicht entsprechend ist, so erhebt sich das erste Duett zwischen Sextus und Vitellia (1), namentlich im ersten

63) Der Umstand daß Clarinette und Bassethorn allein als obligate Instrumente und zwar unter Voraussetzung bedeutender Virtuosität verwandt sind, läßt vermuthen daß Stadler ebenfalls zur Krönungsfeier nach Prag gekommen war.

Satz zu bestimmterer Charakteristik, aber auch hier tritt das Ansprechende in den Vordergrund und gewinnt in den Terzengängen und leichten Imitationen des Allegro ganz die Oberhand. In dem kleinen Duett zwischen Annius und Servilia (7) ist eine zarte Empfindung der Situation und den Personen schon angemessener und die Lieblichkeit und Innigkeit des musikalischen Ausdrucks läßt den tragischen Ernst hier weniger vermissen.

Die drei Terzetts sind allerdings bestimmter in die dramatische Situation hineingestellt und treten an bedeutsamen Momenten ein, aber auch sie bezeichnen nicht einen dramatischen Conflict in der Art, daß die verschiedenen Personen in gleicher Weise wahrhaft thätigen Antheil nähmen. So tritt im ersten Terzett (10) Vitellia nicht nur sehr in den Vordergrund, sondern sie ist allein von lebhaften Empfindungen beseelt, zu denen Annius und Publius sich rein beobachtend verhalten. Im Augenblick, wo sie Sextus zum Morde des Titus entsandt hat, erfährt sie daß dieser sie zur Gemahlin erwählt hat, vergebens sucht sie Sextus zurückzurufen, sie selbst ist es, die im entscheidenden Moment ihr Glück zerstört. Eine unruhige Violinfigur zu einer rasch wechselnden, durch Vorhalte geschärften Harmonie drückt ihre Verwirrung und Aufregung vortrefflich aus, die in einzelnen, abgebrochnen Ausrufen sich Luft macht; allein die ruhige Betrachtung der beiden anderen
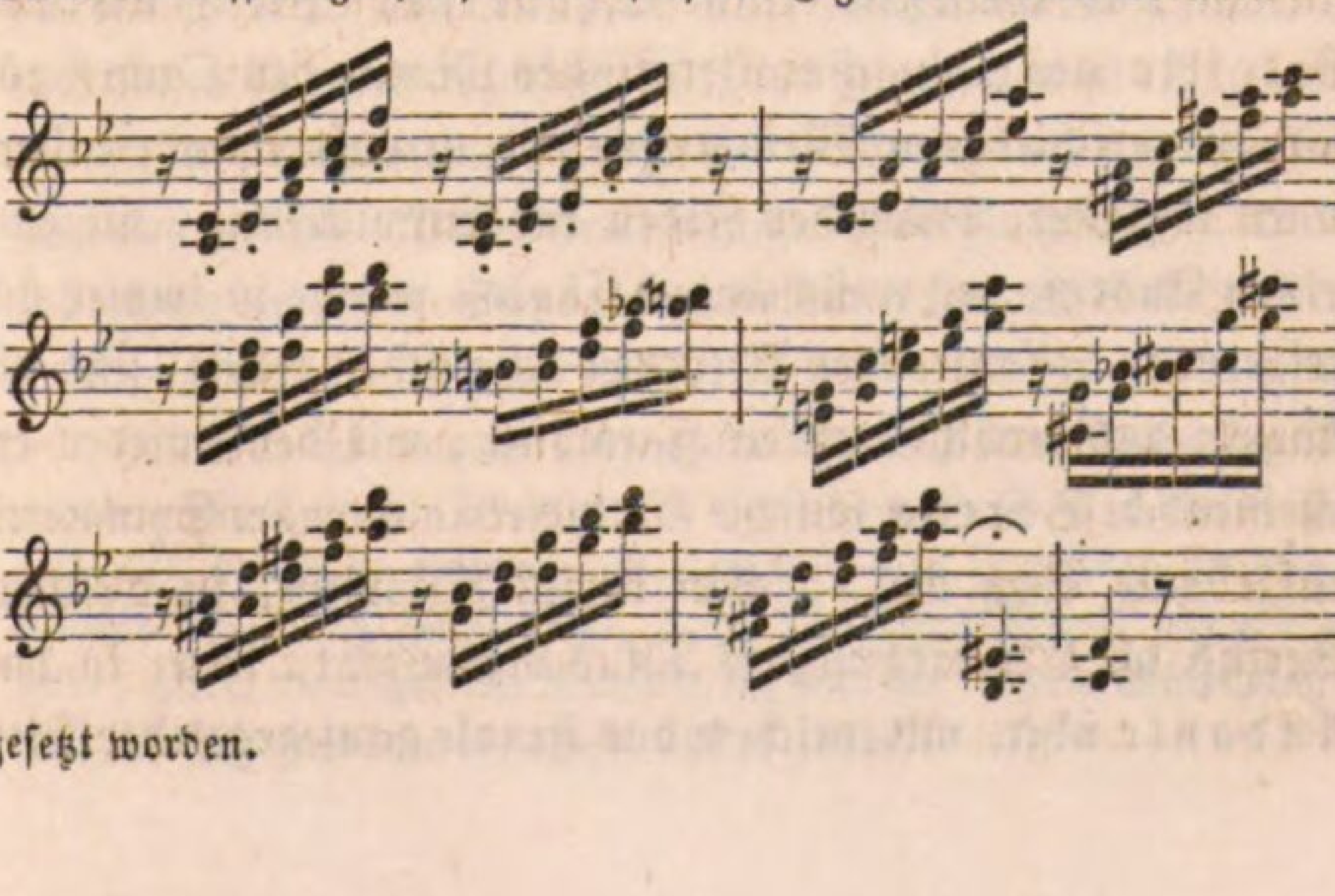
ah, come un gran contento,
come confonde un cor!

erkältet nothwendig auch den Ausdruck der Vitellia, so daß mit dem Zusammentreten der Stimmen nicht, wie es sein müßte, eine Steigerung, sondern eine Abschwächung der leidenschaftlichen Bewegung eintritt, die nur in einigen schönen stark ausgeprägten Accenten sich momentan wieder erhebt.

Das zweite Terzett (14) beginnt mit dem zärtlichen Abschied, welchen Sextus von Vitellia nimmt[64], die von Gefühlen der Scham und Furcht bestürmt wird; dieser Contrast wäre vortrefflich für die musikalische Darstellung, wenn durch Publius ein neues bedeutendes Element hinzuträte, welches auf fester Grundlage die Einigung vermittelte; allein er ist auch hier fast nur passiver Zuschauer und steigert das Pathos der Situation nicht. Wie vorhin Vitellia, so bestimmt hier Sextus den Ton des Ganzen, der dadurch eine zarte Weichheit annimmt, welche den Gehalt der Situation nicht völlig zur Geltung kommen läßt; indessen ist dies Terzett durch die freiere Entfaltung der Singstimmen dem ersteren überlegen[65]. Das dritte Terzett (18) ist im

64) Die Arie Metastasios Se mai senti spirarti sul volto, deren Worte hier nur leise umgebildet sind, ist von den älteren Componisten mit besonderer Vorliebe behandelt worden. Die Composition Glucks gab durch einen auffallenden Orgelpunkt zu großen Debatten Veranlassung; er verwendete sie später in der Iphigenie en Tauride zur Schlußarie im zweiten Akt (Schmid Gluck S. 48 f. 353 f.).

65) Die charakteristische, unruhige Figur in den Saiteninstrumenten am Schlusse des Andantino ist von Mozart erst nachträglich an die Stelle der ursprünglichen, viel einfacheren Figur der beiden Violinen



gesetzt worden.

ersten Satz ebenso schön als ausdrucksvoll, der zweite ist zu leicht angelegt und zu wenig ausgeführt um die Situation zu erschöpfen.

Indessen ist auch hier ein Satz, in dem sich Mozart rein und voll offenbart, das erste Finale. Zwar ist dasselbe bei weitem nicht so groß angelegt und reich ausgeführt, wie die Finales der früheren Opern, es ist vielmehr nur eine Situation die zur Darstellung kommt, aber diese ist ernst und bedeutend ihrem Gehalt nach und in großen Zügen von unübertrefflicher Schönheit ausgeführt. Eingeleitet wird dasselbe durch einen Monolog des Sextus, in welchem er die Zweifel und Selbstvorwürfe von welchen seine Seele gequält wird ausschüttet; ein begleitetes Recitativ drückt diesen Zustand mit einer Wahrheit und Energie aus, wie sie in der Partie des Sextus sonst nicht zum Vorschein kommt. Als er das Kapitol in Flammen sieht und sich überzeugt, daß seine Reue zu spät kommt, wird seine Empfindung gesammelter und das Quintett beginnt mit dem schön ausgedrückten Wunsch den Titus zu retten oder mit ihm zu sterben; dann entzieht er sich den Fragen des theilnehmend herbeieilenden Annius. Nach einander treten darauf von Unruhe und Entsetzen erfüllt Servilia, Publius und Vitellia auf; ein charakteristisches Motiv des Orchesters, das in verschiedenen Wendungen die neu eintretenden Personen begleitet, bildet den Faden der Entwickelung, die einzelnen Ausrufe des unsichtbaren Chors, welche in immer sich steigernden dissonirenden Accorden dazwischen treten, sind die Angeln der fortschreitenden Harmonie; mit dem wieder erscheinenden Sextus schließt sich dieser in strenger Symmetrie aufgebaute Satz ab. — Ein kurzes Recitativ, in welchem Sextus die Ermordung des Titus verkündigt, leitet in das Andante über, mit welchem das Finale ganz gegen die Sitte

der lebhaft bewegten Schlußsätze abschließt. Alle Anwesenden einigen sich in dem Gefühl des tiefen Schmerzes, der durch das Entsetzen über das furchtbare Verbrechen des Kaisermords eine gemessene Feierlichkeit bekommt, der Chor ist soweit näher gekommen, daß man seine Klagen im Zusammenhange vernimmt; die Solostimmen und der Chor greifen selbständig in einander und bilden ein Ganzes von erhabener Würde und ernster Schönheit, dessen tief ergreifender Eindruck zugleich die reinste Versöhnung mit sich bringt. Hier zeigt es sich, zu welcher Höhe auch die opera seria durch eine großartige Durchbildung ihrer eigenthümlichen Elemente erhoben werden konnte, aber leider ist dieser Satz im Titus der einzige von dieser Art.

Ein vergleichender Rückblick auf Idomeneo, der nahe genug liegt[66], muß der älteren Oper in vielen und wesentlichen Punkten den Vorrang einräumen. Freilich sind die conventionellen Formen der opera seria dort noch strenger bewahrt, aber zugleich offenbart sich ein frisches und kräftiges Streben dieselben mit dem reichsten Gehalt zu erfüllen und wo möglich die eng gezogenen Schranken zu überschreiten, während wir im Titus gewahren, wie der Componist zufrieden ist durch die Vortheile einer ausgebildeten Technik sich mit diesen Formen abzufinden. Dies zeigt sich nicht allein in der kurzen und leichten, oft flüchtigen Behandlung der ursprünglich auf größere Dimensionen angelegten Formen, z. B. der Theilung in zwei Sätze, welche im dramatischen Interesse

---

66) Man hat darauf hingewiesen daß das erste Finale im Titus an die große Scene im Idomeneo (24) erinnere (A. M. Z. I S. 54. 152), und dies damit zu entschuldigen gemeint, daß Idomeneo damals ein vergrabener Schatz gewesen sei, dessen Benutzung Mozart frei gestanden habe; allein die angebliche Reminiscenz wird bei näherer Würdigung des Wesentlichen aufhören als eine solche zu gelten.

schon fast ganz aufgegeben war und hier nur äußerlich beibehalten ist, sondern noch empfindlicher in der durchgehenden Abschwächung einer ernsten und tragischen Auffassung, wie sie im Idomeneo sich überall geltend macht, zu möglichst gefälliger Anmuth. Die Vorzüge eines freieren und leichteren Melodienflusses, des sicherer ausgebildeten Geschmacks, welche in dem Werke der späteren Zeit unverkennbar hervortreten, können doch nicht entschädigen für den Mangel einer tief greifenden Kraft der musikalischen Gestaltung, welche man um so mehr vermißt, da auch durch Metastasios Bearbeitung hindurch der große Hintergrund fühlbar wird, den noch die römische Kaiserzeit darbietet und der unter anderen Umständen genügt haben würde Mozart zu einer bedeutenden Schöpfung zu begeistern. Bezeichnend für die ganze Haltung der Oper ist auch die Behandlung des Orchesters, das zwar in einzelnen Stücken den vollen Glanz und die reiche Pracht entfaltet, mit welchen Mozart dasselbe ausgestattet hatte, auch da, wo die musikalische Darstellung sich zu dramatischer Bedeutung erhebt, dieselbe unterstützt und erhöht, im Ganzen aber über eine leichte Begleitung der Singstimmen wenig hinausgeht. Es versteht sich daß die Klangwirkung des Orchesters gegen die alte opera seria gehalten unendlich viel voller, reicher und feiner nuancirt ist, allein eine selbständige Betheiligung an der dramatischen Charakteristik durch Ausführung psychologischer Detailzüge tritt nur ausnahmsweise ein, die Bewegung des Orchesters beruht meistens auf rein musikalischen Motiven, wie denn auch das Hervortreten eigentlicher Soloinstrumente hiefür bezeichnend ist. Auffallend ist auch nach dieser Richtung hin der Unterschied gegen Idomeneo, wo eine Ueberfülle von instrumentaler Detailausführung von dem Bestreben zeugt, die selbständige Kraft des Orchesters in der Oper zu voller Geltung zu

bringen, während im Titus die reiche Fülle eines völlig ausgebildeten Orchesters wie absichtlich geschwächt und verdünnt erscheint. Auch mit dem Glanz und der Feinheit der Orchesterbehandlung in Così fan tutte kann Titus im Allgemeinen keinen Vergleich aushalten.

Die Urtheile über diese Oper fielen außerordentlich verschieden aus. Niemtschek zufolge (S. 73) ward Titus „in ästhetischer Hinsicht als schönes Kunstwerk für die vollendeteste Arbeit Mozarts gehalten. Mit feinem Sinn" sagt er „faßte Mozart die Einfachheit, die stille Erhabenheit des Charakters des Titus und der ganzen Handlung auf und übertrug sie ganz in seine Composition. Jeder Theil, selbst die gemäßigte Instrumentalpartie trägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zu der schönsten Einheit des Ganzen." Die volle Reife des Geschmacks offenbart sich nach seinem Urtheil nirgends schöner als in dieser Oper (S. 68), die ihm auch als das schönste Muster von Mozarts treffender dramatischer Charakteristik gilt (S. 47). Ein Aufsatz (A. M. Z. IV S. 822 ff.), welcher die Unzulänglichkeit des Libretto von Metastasio hervorhebt, rühmt die musikalische Charakteristik um so lebhafter, durch welche Titus den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit erhält, Vitellia in ihrer Erhabenheit rein und kräftig dargestellt, die Freundschaft zwischen Sextus und Annius zur idealischen Zartheit erhoben wird. „Jener namenlose Zauber", heißt es „der wie ein leiser Blüthenhauch aus dem Lande, wo die Citronen blühen über dem Ganzen schwebt und alles einigt und bildet und in sich selbst vollendet, von ihm läßt sich nur sagen daß er da ist, aber man kann nicht drauf hinzeigen wie auf das Unpoetische und Unmusikalische. Wie in Goethes Torquato Tasso — mit dem sich dieses Mozartsche Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte — ist hier die Synthese so rein und beschlossen daß

der Kritiker es kaum wagen darf zu analysiren. Ihm bleibt nichts übrig als auszusagen, daß jede mögliche kritische Analyse sich damit enden werde gestehen zu müssen daß der Künstler nicht analysirt habe.“ Dagegen meint Schaul (Briefe üb. d. Geschmack S. 59), außer einigen Stücken sei alles Uebrige so trocken, so langweilig daß man es viel mehr für den ersten Versuch eines aufkeimenden Talents als für das Product eines vollendeten Geschmacks halten sollte, und führt das Urtheil eines Italiäners an, der in Neapel für einen der ersten Kenner gelte und ohne Rücksicht auf die Königin, welche deutsche Musik in Schutz nahm, geäußert habe, nur in den ernsthaften Arien leuchten hie und da einige Genieblitze hervor, welche zeigten, was Mozart bei einer besseren Leitung hätte werden können. Mit der größten Strenge und Herbigkeit wurde im Journal Deutschland 1796 in zwei Aufsätzen über Titus geurtheilt, welche man Reichardt zuschrieb und die große Indignation hervorriefen, des rücksichtslosen Tons wegen nicht mit Unrecht, obwohl der Tadel in wesentlichen Punkten begründet war[67]. Mit billiger Rücksicht auf die bestimmten Verhältnisse, unter welchen Mozart diese Oper componirte, urtheilte Rochlitz (A. M. Z. I S. 154): „Er sah sich gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern

67) Das Wesentliche ist in Beilage XXVI mitgetheilt. Reichardt erklärte (mus. Ztg. 1805 I S. 6) daß die Rochlitzsche Recension von Mozarts Bearbeitung des Messias, welche Reichardt zugeschrieben worden war, ebenso wenig von ihm sei als manche andre Beurtheilung von Mozartschen Werken, über die man ihn seit mehreren Jahren, sogar mit pöbelhafter Wuth angefallen habe. Er lehne jene tadelnde Anzeige nicht etwa deshalb von sich ab um nur die Hetze nicht weiter hinter sich her zu ziehen; er sei aber der Meinung daß, so groß der Meister auch immer sei, nur knechtischen Jüngern der Glaube an seine Unfehlbarkeit Bedürfniß sei.

oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und bloß dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten; er erwählte mit Recht das Letztere."

Vielleicht war es diese Accommodation der Musik an den Geschmack des Publicums und die Befriedigung, welche durch Decorationen und Aufzüge der Schaulust desselben geboten wurde, die Titus auf den deutschen Bühnen bald heimisch machte und dauernd, wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte, erhalten hat. In London wurde die Oper im Jahr 1806 zum erstenmal zum Benefiz der Mad. Billington aufgeführt und zwar als die erste Oper von Mozart, welche dort zu Gehör kam[68], in Paris wurde sie im Jahr 1816[69] und in Mailand im teatro Rè im folgenden Jahr zuerst mit Beifall gegeben[70].

23.

Enttäuscht und leidend kehrte Mozart um die Mitte September nach Wien zurück um seine Zeit zwischen den Arbeiten, welche die Vollendung und Inscenesetzung der Zauberflöte verlangte[1], und dem Requiem zu theilen. Am 28 September vollendete er die Ouverture und den Marsch der die Einleitung zum zweiten Aufzug bildet, am 30 Sept. war nach vielen Proben, welche von dem damals noch sehr jungen

68) Reichardt mus. Ztg. II S. 123. Parke mus. mem. II p. 3 f.

69) A. M. Z. XVIII S. 463.

70) A. M. Z. XIX S. 174 ff. 190 f.

1) Der Chor „O Isis und Osiris", die Papagenolieder, welche Schikaneder sich vorbehalten hatte, und das zweite Finale sollen seit dem 12 Sept. geschrieben sein (Treitschke Orpheus 1841 S. 246. Monatsschr. f. Theat. u. Mus. 1857 S. 445).

Kapellmeister Henneberger geleitet worden waren, die erste Aufführung, bei welcher Mozart selbst am Flügel dirigirte, während Süßmaier umwandte[2]. Der Erfolg

2) Al. Fuchs hat den ersten Theaterzettel abdrucken lassen (Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 57 wiederholt A. M. Z. XLIV S. 366), der folgendermaßen lautet:

„Heute Freitag 30 Sept. 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum erstenmale

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in zwei Acten von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro	Hr. Gerl
Tamino	Hr. Schack
Sprecher	Hr. Winter (Jos. Schuster)
Erster Priester	Hr. Schikaneder d. ä.
Zweiter Priester	Hr. Kistler (Weiß)
Dritter Priester	Hr. Moll
Königin der Nacht	Mad. Hofer
Pamina, ihre Tochter	Mlle. Gottlieb
Erste Dame	Mlle. Klöpfer
Zweite Dame	Mlle. Hofmann (Mad. Haselböck)
Dritte Dame	Mad. Schack (Mad. Gerl)
Papageno	Hr. Schikaneder d. j.
Ein altes Weib	Mad. Gerl
Monostatos, ein Mohr	Hr. Nouseul
Erster Sklav	Hr. Gieseke (Helmböck)
Zweiter Sklav	Hr. Frasel (Strassier)
Dritter Sklav	Hr. Starke (Trittenwein).

Die Musik ist von Hrn. Wolfgang Amade Mozart, Capellmeister und wirklichem k. k. Kammercompositeur. Hr. Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publicum und aus Freundschaft für den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Hr. Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Costum gestochen ist, werden bei der Theaterkasse für 30 kr. verkauft.

Hr. Gayl Theatermaler und Hr. Neßthaler als Decorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plane des Stückes mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben."

war anfangs keineswegs so groß als man erwartete und nach dem ersten Akt soll Mozart blaß und bestürzt zu Schikaneder auf die Bühne gekommen sein, der ihn zu trösten suchte. Im Verlauf des zweiten Aufzugs erholte das Publicum sich von seiner Ueberraschung und am Schluß wurde Mozart herausgerufen. Er hatte sich versteckt, man mußte ihn suchen und nur mit Mühe ließ er sich bereden vor dem Publicum zu erscheinen — gewiß nicht aus Bescheidenheit, denn glänzende Erfolge waren ihm ja nichts Unerhörtes, sondern aus Stolz, weil er mit der Art wie man seine Musik gewürdigt hatte unzufrieden war[3]. Bei der zweiten Aufführung am folgenden Tag dirigirte er wieder, von da an übergab er die Direction an Henneberger[4]. Schikaneder ließ indessen nicht nach mit Wiederholungen und mit jeder derselben steigerte

---

Die drei Genien wurden von Nanette Schikaneder, Matth. Tuscher und Handlgruber gespielt, an die Stelle des zweiten trat Frz. Maurer, der vier Jahre darauf den Sarastro sang. Die in Klammern beigesetzten Namen beruhen auf den Mittheilungen Treitschkes (Orph. S. 246 f.); wahrscheinlich wurde bei diesen Rollen mitunter gewechselt.

3) Vgl. N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 43. Daß Haydn durch seinen Beifall Mozart tröstete ist eine falsche Sage (Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58), da er in London war. Aber Schenck erzählt in seiner Autobiographie, welche Al. Fuchs handschriftlich besaß, daß er bei der ersten Aufführung einen Platz im Orchester hatte, und nach der Ouverture außer sich vor Entzücken bis an den Dirigentenstuhl kroch, Mozarts Hand ergriff und sie küßte, der mit der Rechten forttaktirend ihn freundlich ansah und ihm die Wange streichelte.

4) Unter dem 9 Oct. wird berichtet (mus. Wochenbl. S. 79): „Die neue Maschinenkomödie, die Zauberflöte, mit Musik von unserm Kapellm. Mozart, die mit großen Kosten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind." Die Aufführung war wohl auch daran Schuld, wenigstens im Jahr 1793 wurde „Mozarts treffliche Musik auf dem Theater des Schikaneder so genothzüchtigt daß man vor dem Jammer davon laufen möchte" (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 142).

sich der Beifall; sehr bald wurde die Zauberflöte eine Zugoper, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte. Im October wurde sie vier und zwanzigmal aufgeführt, am 23 Nov. 1792 kündigte Schikaneder die hundertste, am 22 Oct. 1795 die zweihundertste Vorstellung derselben an[5].

Schikaneder[6], der außer seinen Possen, die allerdings vorherrschten, auch Opern zur Aufführung brachte, sowohl ältere theilweise übersetzte als auch neu componirte[7], hatte im Jahr 1791 mit der von Gieseke nach Wieland bearbeiteten, von Wranitzky[8] componirten romantisch-komischen Oper Oberon König der Elfen einen bedeutenden Erfolg gehabt. Die glänzende Ausstattung durch Decorationen, Costume und Maschinerien, die Befriedigung, mit welcher man Wielands allgemein bewundertes und beliebtes Gedicht auf das Theater verpflanzt sah, erhöheten das Interesse, das die leichte und gefällige Musik an sich schwerlich in dem Maße gefunden haben würde; rasch wanderte die Oper

5) Treitschke (Orph. S. 248) bemerkt berichtigend, die Zauberflöte wäre damals zum hundert fünf und dreißigstenmal aufgeführt.

6) Ich habe auch für die hier berührten Verhältnisse mannichfache Belehrung meinem Freunde Dr. L. v. Sonnleithner zu danken.

7) Neue Opern für Schikaneders Theater waren

1789 Una cosa rara, zweiter Theil, Musik von Ben. Schack.
Das unvermuthete Seefest, Mus. von Joh. Schenck.
1790 Das Schlaraffenland, Mus. von Ben. Schack und Frz. Gerl.
Das Singspiel ohne Titel, Mus. von Joh. Schenck.
Die Wienerzeitung, Mus. von Ben. Schack.
1791 Oberon, Mus. von Paul Wranitzky.
Der Erndtekranz, Mus. von Joh. Schenck.
Die Zauberflöte.

8) Paul Wranitzky, geb. 1756 in Mähren, erhielt eine geistliche und musikalische Bildung und widmete sich in Wien, wohin er 1776 kam, ganz der Musik; er wurde 1785 Musikdirector bei der deutschen Oper und starb als solcher 1808. Vgl. Riehl mus. Charakterköpfe S. 244 ff.

über die deutschen Bühnen, wurde allenthalben der Liebling des Publicums, und machte geraume Zeit der Zauberflöte den Sieg streitig[9]. Um sich eine ähnliche Wirkung zu sichern nahm Schikaneder den Stoff seiner neuen Oper aus dem Mährchen Lulu oder die Zauberflöte aus Wielands Dschinnistan[10]. Der Inhalt desselben ist in der Kürze folgender.

Im Königreiche Korassan wohnt in einem alten Zauberschlosse die gute Fee Perifirime, die strahlende Fee genannt. Auf einer Jagd kommt Prinz Lulu, Sohn des Königs von Korassan, in die Nähe des gewöhnlich gemiedenen Schlosses, wo ihm die Fee in vollem Glanz erscheint und hohen Lohn verheißt, wenn er nach ihrem Geheiß handeln wolle. Sie eröffnet ihm, daß der böse Zauberer Dilsenghuin ihr mit Hülfe einer treulosen Dienerin Barsine ihren kostbarsten Talisman, einen vergoldeten Feuerstahl entwendet habe, dem die Geister aller Elemente und Weltgegenden gehorchen, so daß jeder damit geschlagene Funke ein mächtiger, dem Besitzer dienstbarer Geist werde; nur ein Jüngling, dessen reines Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden, könne den Talisman durch List wieder

9) Wranitzkys Oberon wurde zuerst 1790 in Frankfurt bei der Kaiserkrönung mit großem Beifall gegeben. Schröder sah auf seiner Reise im Frühling 1791 diese Oper in Frankfurt, Mannheim, Wien und berichtet über die Aufführungen (Meyer, Schröder II, 1 S. 64. 76. 85), im October wurde sie in Hamburg gegeben (eb. S. 97). In Berlin, wo sie im Februar 1792 auf die Bühne kam, erfuhr sie eine strenge Kritik (mus. Wochenbl. S. 157 f.). Auch später wurde sie noch mitunter wieder aufgenommen und ältere Dilettanten zogen sie dem Weberschen Oberon vor (A. M. Z. XXXI S. 643).

10) Der dritte Band dieser Sammlung von Mährchen erschien 1789. Der Verfasser von Lulu ist nach der Vorrede der Verfasser der Palmblätter, also — da Herder nicht gemeint sein kann — Liebeskind.

für sie gewinnen. Sie bezeichnet Lulu als ihren Retter und verspricht ihm, wenn er sich der Aufgabe unterziehen wolle, das Beste was sie habe. Dies ist ihre und Sabalems, des Königs von Kaschmir, schöne Tochter Sidi, welche der Zauberer ebenfalls in seine Gewalt gebracht hat und mit seiner Zärtlichkeit quält, deren sie sich nur durch die ihr verliehene Gabe erwehrt, jeder fremden Gewalt zu widerstehen, so lange ihr Herz von Liebe frei bleibt. Die Fee entsendet Lulu mit zwei Zaubergaben, einer Flöte, welche jedes Hörers Herz gewinnt und jede Leidenschaft nach Belieben zu erregen und zu besänftigen vermag, und einem Ring, durch dessen Umdrehen der Besitzer jede Gestalt annehmen kann und durch dessen Wegwerfen die Fee selbst zur Hülfe herbeigerufen wird.

So ausgerüstet nähert sich Lulu in der Gestalt eines Greises der Felsenburg des Zauberers, lockt durch sein Flötenspiel erst die Thiere des Waldes, dann den Zauberer zu sich, der ihn in seine Burg nimmt um die spröde Schöne zur Zärtlichkeit zu stimmen. Lulu gewinnt das Vertrauen des Zauberers und seines Sohnes mit Barsine, des Zwerges Barka, aber auch die Liebe der schönen Sidi; es gelingt ihm bei einem Gastmahl jene beiden einzuschläfern und sich des Feuerstahls zu bemeistern. Mit Hülfe der Geister, zuletzt durch das Erscheinen der Fee, überwindet er alle Gefahren und Hindernisse, die ihm der Zauberer bereitet, der zuletzt in einen Uhu verwandelt mit seinem zum Käuzchen umgewandelten Sohn entflieht. Die Fee zerstört die Felsenburg und bringt auf ihrem Wolkenwagen die Liebenden in ihr Schloß, wo die Könige von Korassan und Kaschmir ihren Bund segnen [11].

---

11) Das Mährchen ist später von Güntelberg zu einer dänischen

Im Beginn von Schikaneders Oper wird der „japonische" Prinz Tamino auf der Jagd von einer großen Schlange verfolgt, er fällt bewußtlos hin, und drei Damen der sternflammenden Königin tödten das Ungethüm. Als er wieder erwacht, kommt der Vogelfänger Papageno herbei, die lustige Person der Oper, in herkömmlicher Weise neben dem ernsthaften, tapfern Liebhaber — der freilich hier nicht sehr heldenmäßig auftritt — der gutmüthige, genußsüchtige, schwatzhafte und furchtsame Genosse, in dessen Federncostüm wohl noch die Reminiscenzen von Schikaneders Vogelkomödie zu erkennen sind. Er giebt sich gegen Tamino für den Drachentödter aus, wird aber für sein Renommiren von den verschleierten Damen, die wieder zum Vorschein kommen, mit einem Schloß vor dem Munde bestraft, während sie dem Prinzen das Bildniß einer schönen Jungfrau übergeben, das ihn mit der heftigsten Liebe erfüllt. Als er erfährt daß sie Pamina, die Tochter der sternflammenden Königin, und von einem mächtigen bösen Dämon ihr entrissen ist, schwört er sie aus der Gewalt desselben zu befreien, worauf die Königin selbst erscheint und ihm, wenn er ihre Tochter errette, die Hand derselben zusagt. Die Damen befehlen hierauf Papageno, welchem sie das Schloß vom Munde nehmen, Tamino in die Burg des Zauberers Sarastro zu begleiten, wozu er sich trotz seines Widerstrebens bereit finden muß, und übergeben als Schutzmittel Tamino eine Flöte, Papageno ein Glockenspiel, auch verheißen sie daß „drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise", sie als Führer umschweben werden[12].

In der Burg Sarastros wird Pamina, welche sich den

Oper Lulu bearbeitet, die Kuhlau componirte (A. M. Z. XXX S. 540).

12) Diese drei hülfreichen Knaben mit ihren Sprüchen sind aus

lüsternen Zumuthungen ihres Aufsehers und Peinigers, des Mohren Monostatos, durch die Flucht hat entziehen wollen, von diesem wieder zurückgebracht und gefesselt. Papageno schleicht sich herein, er erschrickt vor dem Mohren wie dieser vor dem gefiederten Menschen, beide laufen vor einander fort. Als Papageno sich wieder hereinwagt, findet er Pamina allein und berichtet ihr, daß Prinz Tamino mit ihm im Auftrag seiner Mutter gekommen sei um sie zu befreien, und freudig eilen sie ihn aufzusuchen.

Bis hieher entspricht die Anlage im Wesentlichen den Voraussetzungen des Mährchens, man gewahrt wohl Modificationen welche im Einzelnen mit Personen und Situationen im dramatischen Interesse vorgenommen sind, allein man ist berechtigt eine dem Gange des Mährchens entsprechende Entwickelung zu erwarten. Als aber Schikaneder soweit in seiner Bearbeitung vorgeschritten war, erfuhr er daß auf dem Leopoldstädter Theater, das ihm auch sonst vielfache Concurrenz machte, eine nach demselben Mährchen bearbeitete Oper zur Aufführung bereit sei.

Im Jahr 1781 hatte Marinelli sein neuerbautes Theater in der Leopoldstadt eröffnet, welches seinen eigentlichen Wirkungskreis in der Volksposse fand[13]. Zwar wurden auf demselben auch Opern gegeben, theils Uebersetzungen beliebter italiänischer Opern, theils deutsche, unter denen das Sonnenfest der Braminen großen Zulauf fand, und nachdem die deutsche Oper des Nationaltheaters ihre kurze Blüthenzeit gehabt hatte, konnte das Vorstadttheater mit Erfolg eine Concurrenz unternehmen; allein das eigentliche Element dieses Theaters waren die Kasperliaden.

---

einem anderen Mährchen im dritten Theil des Dschinnistan „die klugen Knaben" entlehnt.

13) Devrient Gesch. der deutschen Schauspielkunst III S. 141 ff. A. M. Z. XXIV S. 265 ff. Meyer, Schröder, I S. 359 f.

Der Komiker Laroche hatte die Rolle des Kasperl, der in grader Linie vom Hanswurst abstammte, geschaffen und man wurde nicht satt ihn in den verschiedensten Umgebungen und Situationen seinen derben Spaß treiben zu sehen, wobei denn auch ein guter Theil des Hanswurst-Repertoires in zeitgemäßer Umgestaltung wieder ins Leben gerufen wurde. Wie früher Hanswurst mit Hexen und Zauberern vielfach in Berührung getreten war, so wurde nun auch Kasperl in diese Gesellschaft gebracht, die nur durch den von Frankreich aus und besonders durch Wieland allgemein verbreiteten Geschmack für orientalische Feenmährchen ebenfalls eine etwas andere Haltung und Färbung angenommen hatte. In diesen Kasperliaden spielte nun auch das Volkslied seine Rolle, und wie damals die Musik mehr und mehr in den Vordergrund trat wurden aus den Singspielen[14] allmählich komische Zauberopern, besonders da das Leopoldstädter Theater an Wenzel Müller[15] einen Componisten besaß,

14) Dahin gehörte z. B. Kasperls Ehrentag, ein dialogirtes Feenmährchen mit Maschinen und Gesang von Hensler im Jahr 1789 aufgeführt, wo der Antheil der Musik sich auf einige kleine Chöre und die Begleitung bei dem Erscheinen überirdischer Wesen beschränkte.

15) Wenzel Müller, geb. 1767 zu Tyrnau, wurde 1783 Musikdirector am Theater in Brünn, wo damals ein reges musikalisches Leben war (Gyrowetz Selbstbiogr. S. 8 f.), und nahm 1786 die gleiche Stellung am Marinellischen Theater ein, das er mit Opern in unerschöpflicher Fülle versah. Als seine Tochter, später Mad. Grünbaum, 1808 in Prag als erste Sängerin engagirt worden war, berief man ihn als Kapellmeister dorthin, allein er fühlte sich dort nicht am Platz und kehrte 1813 wieder nach Wien in seine alte Stellung und zu seiner alten Thätigkeit zurück. Er starb in Baden 1835. Außer vielen anderen Compositionen hatte er 227 Werke für die Bühne geschrieben, von denen manche wie das neue Sonntagskind, die Schwestern von Prag, die Teufelsmühle, bis zum Alpenkönig und Menschenfeind die Geschichte der komischen Volksoper in Wien bezeichnen. A. M. Z. XXXVII S. 783 f. Riehl musik. Charakterköpfe S. 3 ff.

der für die volksmäßige lustige Musik etwas ähnliches leistete, wie Laroche als Schauspieler. Mit seiner Musik wurde am 3 März 1791 Kaspar der Vogelkrämer von Hensler und am 8 Juni Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither, „ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen" aufgeführt, wozu der Schauspieler Joach. Perinet den Text nach Lulu bearbeitet hatte.

Im Gange der Handlung folgt das Stück dem Mährchen allerdings ziemlich genau, welches im Dialog sogar soweit es irgend anging wörtlich benutzt ist, nichts desto weniger ist es eine Travestie desselben von einer so platten Gemeinheit, daß der Text der Zauberflöte dagegen gehalten eine entschiedene Superiorität behauptet. Die Hauptrolle spielt Kaspar Bita, welcher dem Prinzen Armidoro als Diener beigegeben ist. Sie verirren sich auf der Jagd zur Fee Perisirime, welche sie zum Zauberer Bosphoro entsendet und dem Prinzen eine mit den Kräften der Zauberflöte ausgerüstete Zither verleiht, Kaspar aber durch einen kleinen Geist Pizichi, der wiederholt als Helfer in der Noth erscheint, ein Zauberfagott überreichen läßt, das zu höchst bedenklichen Späßen Veranlassung giebt. Die Zauberkraft des Ringes, welche den Prinzen bald als Greis bald als Jüngling erscheinen läßt, ist sehr naiv benutzt, indem nur an die Phantasie des Zuschauers appellirt wird die Wirkung je nach Bedürfniß vorauszusetzen. Dem Zauberer ist ein Dickwanst Zumio beigegeben, der die Mädchen beaufsichtigt und in Palmire, die Gespielin der schönen Sidi verliebt ist, welche dann zu Kaspar in ein ähnliches Verhältniß tritt. Nachdem Armidoro und Kaspar durch ihre Zauberinstrumente die Zuneigung Bosphoros und Zumios erworben und in die Burg Eingang gefunden haben, gewinnen sie die Liebe der Mädchen, aber nicht ohne Mißtrauen und Eifer-

sucht bei den Männern zu erregen, die sich ihrer zu entledigen suchen um die Instrumente in ihren Besitz zu bekommen. Aus einem Sturm, den Bosphoros Geister bei einer Wasserfahrt erregen, rettet sie Perifirime, der Versuch sie zu vergiften mißlingt durch Pizichis Warnungen, endlich werden beim Abendessen alle durch die Zauberinstrumente eingeschläfert und Armidoro bemächtigt sich des Feuerstahls, der ihm die Geister unterthänig macht, worauf Perifirime erscheint, Bosphoro bestraft und die Liebenden in ihren Palast zurückführt. Abgesehen von Kaspars drastischen Späßen fehlt es nicht an effectvollen Situationen verschiedenster Art, durch welche für die Schaulust nicht minder als für die Lachlust gesorgt ist, zum Theil geben sie auch zu größeren Musikstücken Veranlassung. So wird die Oper mit einem großen Jägerchor eröffnet und der erste Akt schließt damit daß das Gefolge des Prinzen, das ihn ängstlich sucht und ruft, durch mancherlei Zauberspuk geängstigt wird[16]; das Spinnerlied, die Wasserfahrt mit dem Ungewitter, der Chor der Geister welche mit Zumio Ball spielen sind musikalisch nicht undankbare Situationen. Der Componist erhebt sich freilich nicht oft über das Niveau des Textes, in einigen Liedern und Walzern hat er den derben Volkston nicht übel getroffen ohne doch den frischen Humor zu erreichen, der ihm sonst nicht selten geglückt ist; überall wo die Musik einen höheren Schwung nehmen müßte um den Hörer über die Misere des Stücks herauszuheben bleibt sie trivial im Ausdruck und in der technischen Behandlung, obgleich sie durch Anwendung großer Formen in Bravurarien und namentlich in der reichlichen Verwendung der Instrumentalmittel keineswegs ohne

16) Zur Charakteristik des Textes mag als ein harmloses Beispiel dienen daß auf die Rufe des Chors Armidoro! Kaspar Vita! das Echo antwortet d'oro! ita!

Prätension ist. Trotz aller dieser Mängel, oder vielmehr wohl zum guten Theil durch dieselben trafen Stück, Musik und Darsteller den Geschmack des Publicums vollkommen, die Oper machte außerordentliches Glück und erlebte in wenigen Jahren 125 Vorstellungen[17].

Einem solchen Erfolg gegenüber konnte Schikaneder es nicht wagen mit einer Oper aufzutreten, die denselben Inhalt hatte; um von den Vorbereitungen die bereits gemacht waren soviel wie möglich zu retten beschloß er die Pointe umzukehren und aus dem bösen Zauberer einen edlen Weisen zu machen, der Tamino für sich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. Diese neue Wendung wurde nun aber auch zugleich im Interesse der Freimaurerei benutzt. Die veränderte politische Richtung der Regierung unter Leopold II hatte dem Freimaurerorden nicht allein die Gunst entzogen, welche ihm bis dahin geschenkt worden war, sondern er wurde schon als ein Hauptorgan des politischen und religiösen Liberalismus verdächtigt und angefeindet. Eine Verherrlichung desselben von der Bühne herab durch eine Darstellung, welche die Symbolik seiner Gebräuche in ein glänzendes Licht stellte und die sittliche Tendenz seiner Ansichten rechtfertigte, so daß dem Eingeweihten die Befriedigung eines geheimen Einverständnisses, dem Ungeweihten neben reichlichem Sinnengenuß auch die Ahnung einer tieferen Bedeutung gewährt wurde, mußte daher als eine liberale Parteidemonstration die weder den Orden selbst noch einzelne Per-

17) Die nächste Folge davon war daß im Jahr 1792 Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten von Perinet und Wenzel Müller auf die Bühne kam, ähnlichen Zulauf fand und vom Verfasser „aus Dankbarkeit dem besten Publicum" gewidmet wurde.

sonen bloßstellte sehr zeitgemäß erscheinen[18]. Ob Schikaneder selbst diesen Gedanken faßte, ob vielleicht vom Orden aus ein bestimmter Einfluß sich geltend machte ist nicht zu ermitteln, die Ausführung des Plans soll hauptsächlich von Joh. Georg Karl Ludw. Gieseke herrühren, der aus Braunschweig gebürtig als relegirter Student nach Wien gekommen war, und als Schauspieler und Chorist auf dem Schikanederschen Theater sein Leben fristete. Er war nicht ohne Talent und Bildung, hatte damals schon den Text zu Wranitzkys Oberon gemacht und bereicherte auch später das Repertoire Schikaneders mit einer Reihe theils übersetzter theils eigener Stücke. Schikaneder, der auch sonst bei seinen Stücken sich fremder Hülfe gern bediente[19], benutzte Gieseke's Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, setzte namentlich die Figuren Papagenos und Papagenas hinein, und nahm schließlich die Autorschaft für sich in Anspruch[20].

Wie weit nach der Abänderung des Plans auch mit dem

18) Goethe sagt von seiner Helena (Gespr. m. Eckermann I S. 317): „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist."

19) Pater Cantes, Cooperator bei den Paulanern auf der Wieden, soll aus Liebhaberei zu Schikaneders Opern die Gesänge verfertigt haben (Monatschr. f. Theat. u. Mus. III S. 444).

20) Daß Gieseke einen Hauptantheil an dem Text der Zauberflöte habe bestätigte mir auch Neukomm, der denselben als Schauspieler auf der Wieden gekannt hatte. Cornet erzählte, wie Seyfried im Jahr 1818 in einem Professor aus Dublin, der mit einer naturhistorischen Sammlung nach Wien gekommen war, den ehemaligen Choristen Gieseke erkannte und von ihm erfuhr, daß er der Hauptverfasser der Zauberflöte sei und aus Furcht wegen seiner Freimaurerei Unannehmlichkeiten zu erfahren Wien verlassen habe (Illustr. Familienbuch des öst. Lloyd II S. 119).

ersten Theil Veränderungen vorgenommen sind ist nicht anzugeben; im Einzelnen mag wohl retouchirt sein, wesentliche Verbesserungen sind nicht gemacht, sonst würden die auffallendsten Inconsequenzen und Widersprüche entfernt worden sein. Denn mit dem ersten Finale finden wir uns jetzt zu unserem größten Erstaunen in einer ganz neuen Welt. Die drei Knaben führen Tamino in einen Hain, in welchem die Tempel der Weisheit, der Vernunft und Natur stehen, ermahnen ihn standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein und lassen ihn allein. Von einem Priester erfährt er daß Sarastro im Weisheitstempel herrsche und Pamina aus edlen Gründen, die ihm aber noch ein Geheimniß bleiben müßten, ihrer Mutter entrissen habe, auch ihm werde alles klar werden

sobald dich führt der Freundschaft Hand
ins Heiligthum zum engen Band.

Nachdem unsichtbare Stimmen ihn getröstet und versichert haben daß Pamina lebe, ergreift er vor Freuden seine Zauberflöte, deren Ton Thiere aller Arten herbeilockt. Auf Papagenos Signal eilt er diesen aufzusuchen, der mit Pamina herbeikommt aber von Monostatos und seinen Sklaven überrascht wird; da nimmt Papageno zu seinem Glockenspiel seine Zuflucht, das alle unwiderstehlich tanzen und singen macht. Kaum sind sie dadurch von ihren Aufpassern befreit, als unter einem feierlichen Marsch und Chor Sarastro auf einem von sechs Löwen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt. Pamina bekennt ihm knieend daß sie vor den Liebesanträgen des Mohren habe fliehen wollen und bittet ihn um die Freiheit zu ihrer Mutter zurückzukehren; diese versagt ihr zwar Sarastro, aber er verzeiht ihr mit der moralischen Sentenz

ein Mann muß eure Herzen leiten,
denn ohne ihn pflegt jedes Weib
aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.

Indem führt Monostatos den von ihm eingefangenen Tamino herbei; sowie dieser Pamina erblickt, stürzt er auf sie zu und beide halten sich zärtlich umarmt. Zum Lohn erhält der Mohr wider sein Verhoffen „nur sieben und siebzig Sohlenstreich" von Sarastro dictirt, der zugleich befiehlt die Fremdlinge in den Prüfungstempel einzuführen und ihre Häupter zu bedecken, damit sie erst gereinigt werden.

Wenn man hier noch die Spuren der alten Anlage erkennt — denn die Wirkungen der Zauberinstrumente, der böse Mohr, selbst der Löwenwagen gehören offenbar nicht ursprünglich in den Weisheitstempel —, so ist man im zweiten Akt ganz auf freimaurerischen Boden versetzt. Sarastro erklärt in der Versammlung der 18 (3×6) eingeweihten Diener der großen Götter Isis und Osiris[21], daß der tugendhafte Prinz Tamino an der Pforte des Tempels wandle und ins Heiligthum des größten Lichts zu blicken wünsche; er rühmt ihm auf die Frage der Eingeweihten Tugend, Verschwiegenheit, Wohlthätigkeit nach und dankt der Versammlung, die ihm durch dreimaliges Blasen in ihre Hörner zustimmt, gerührt im Namen der Menschheit. Denn wenn Tamino mit Pamina vereinigt zu den Eingeweihten gehört, wird er das Vorurtheil welches durch Blendwerk und Aberglauben be-

21) Die wesentlichen Züge des Ceremoniels, auch die Prüfungen mit Enthaltsamkeit und Schweigen, das Wandeln durch Wasser und Feuer finden sich bei Apuleius im Bericht über Lucius Einweihung in die Mysterien der Isis (met. IX, 21 ff.). Bekanntlich hat man den Ursprung des Freimaurerordens auch in ägyptischen Mysterien gefunden und wenigstens in manchen Logen auch einzelnes Symbolische daher abgeleitet; vgl. Berl. Litt. u. Theater-Zeitg. 1783 S. 741 ff.

sonders durch ihre Feindin, die Königin der Nacht[22], gegen sie erregt ist und ihren festen „Tempelbau" zu zerstören sucht, zerstreuen und der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein. Zwar macht ihn „der Sprecher" auf die Strenge der Prüfungen aufmerksam, er sei Prinz — „noch mehr, er ist Mensch", — er könne denselben erliegen — „dann ist er Osiris und Isis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir." Tamino und Papageno sollen in den Vorhof des Tempels eingeführt werden und der Sprecher soll kraft seines „heiligen Amts" als „Vertheidiger der Wahrheit" beide die Pflicht der Menschheit und die Macht der Götter erkennen lehren. Eine feierliche Anrufung an Isis und Osiris dem neuen Paar den Geist der Weisheit zu verleihen und sie in der Prüfung zu stärken und zu schützen schließt diese Scene, welche bis auf Ceremoniel und Schlagwörter freimaurerischen Charakter trägt.

Die Prüfungen beginnen, nachdem Tamino erklärt hat, daß er, von Freundschaft und Liebe getrieben, zu jeder Prüfung bereit sei um die Weisheitslehre und Pamina zu erwerben, Papageno um ein ihm ganz gleiches schönes Weibchen Papagena zu gewinnen sich gleichfalls zu einem Versuch verstanden hat; wobei denn vernehmlich genug darauf hingedeutet wird, daß in Tamino die edlere auf das Hohe gerichtete, in Papageno die beschränkte sinnliche Seite der menschlichen Natur ausgedrückt werde. Die

---

22) Nicht allein der oft betonte Gegensatz zwischen Nacht und Licht, auch das Fernhalten der Frauen, die nicht nach „Wesen forschen sollen die dem weiblichen Geiste unbegreiflich sind" und nur unter der Führung weiser Männer ihre Bestimmung erreichen können, verräth freimaurerischen Charakter. Vgl. eine Vorlesung über den Nutzen der Geheimnisse in einer Loge gehalten an die Frauen, warum diesen der Orden verschlossen und geheim bleiben müsse (Teutsch. Mercur 1786 III S. 59 ff.).

erste Prüfung ist die der Schweigsamkeit. Kaum sind sie in der Finsterniß allein, als die drei Damen der Königin der Nacht aufsteigen und ihre Furcht zu erregen suchen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, den der standhafte Tamino mit Mühe vom Plaudern zurückhält. Die Damen verschwinden auf den Ruf der Priester; der Sprecher belobt Tamino und verhüllt ihnen wieder das Haupt um „die Wanderschaft" (III S. 409) fortzusetzen.

Monostatos findet Pamina schlafend im Garten und ist eben im Begriff sie zu küssen, als die Königin der Nacht erscheint, Pamina weckt und ihr einen Dolch mit dem Befehl übergiebt sie an Sarastro zu rächen, der von Paminas Vater bei dessen Tode den siebenfachen Sonnenkreis der Eingeweihten und mit ihm den Talisman aller Macht erhalten hat, welche sie zu erlangen gehofft hatte; nur durch Sarastros Tod könne Pamina ihre Freiheit, Taminos Leben und die Liebe der Mutter erlangen. Monostatos, der gelauscht hat, entwindet Pamina den Dolch und droht sie zu verrathen, wenn sie ihm nicht ihre Liebe schenken wolle; auf ihre Weigerung versucht er sie zu tödten, als Sarastro hinzutritt, Pamina befreiet und ihr verspricht, an ihrer Mutter die edelste Rache durch das Glück der Tochter zu nehmen.

Tamino und Papageno werden in eine Halle geführt um dort schweigend zu harren bis Posaunenton sie ruft. Papageno kann nicht umhin mit einer Alten zu schwatzen, die ihm ein Glas Wasser bringt und zu seinem Entsetzen ihn ihren Geliebten nennt; ein furchtbarer Donner erschreckt ihn und er erholt sich erst wieder, als die drei Knaben ihm einen reich bestellten Tisch bringen, indem sie unter erneueter Warnung zu schweigen ihnen die Flöte und das Glockenspiel zurückgeben. Während er ißt, kommt Pamina, welche

Taminos Schweigen für einen Beweis ansieht daß er sie nicht mehr liebe, aber selbst durch ihre Klagen ihn nicht zum Reden bringt. Nach diesem Beweise von Standhaftigkeit wird er in die Versammlung der Eingeweihten geleitet, wo ihm Sarastro verkündet daß er noch zwei gefährliche Wege zu wandeln habe; man führt Pamina herein um ihm das letzte Lebewohl zu sagen, und zu ihrem größten Schmerz verweigert er auch jetzt noch mit ihr zu reden.

Papageno wird nunmehr vom Sprecher angekündigt, daß er zwar von der verdienten Strafe für sein Plaudern befreit werden, aber auch „das himmlische Vergnügen der Eingeweihten" nie fühlen solle. Damit ist dieser ganz zufrieden und wünscht sich nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen"; die Alte erscheint und verwandelt sich in die junge Papagena um im selben Augenblick ihm entzogen zu werden.

Pamina, welche durch Taminos angebliche Abneigung in tiefe Schwermuth versenkt sich selbst erdolchen will, wird durch die drei Knaben zurückgehalten, welche sie trösten und sie Tamino zuzuführen versprechen. Dieser wird so eben von zwei geharnischten Männern mit der Anweisung

> Der welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden
> wird rein durch Wasser Feuer Luft und Erden;
> wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
> schwingt er sich aus der Erde himmelan.
> Erleuchtet wird er dann im Stande sein
> sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

zu den Schreckenspforten geleitet um den gefahrvollen Weg durch Feuer und Wasser anzutreten, als Pamina herbeieilt, der nun gestattet wird mit ihm diese Prüfungen zu unternehmen, welche sie unter dem Schall der Zauberflöte glücklich bestehen und dann von den Eingeweihten im Tempel mit feierlichem Jubel begrüßt werden. Papageno aber trostlos über

den Verlust seiner Papagena die er vergebens herbeiruft ist im Begriff sich zu erhängen, als die drei Knaben erscheinen und ihn an sein Glockenspiel erinnern, dessen Klang Papagena ihm wieder zuführt und durch ihren Besitz sein Glück vollständig macht. Indessen ist die Königin der Nacht mit ihren Damen von Monostatos geführt in das Heiligthum eingedrungen und verspricht demselben, wenn er ihr zum Sieg verhelfe, die Hand Paminas; allein ein furchtbares Unwetter verjagt sie, Tamino und Pamina in priesterlicher Tracht werden durch Sarastro im Kreise der Eingeweihten vereinigt:

> die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
> zernichten der Heuchler erschlichene Macht.

Es ist nicht nöthig an diesem Opernbuch Kritik zu üben, das geringe Interesse, welches die Handlung einflößt, die Inconsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten sowohl in den Charakteren wie in den Situationen liegen klar zu Tage, der Dialog ist trivial und der versificirte Theil elende Reimerei, die nicht gebessert wird durch einzelne Abänderungen, wie man sie in Textbüchern und leider auch in der gestochnen Partitur vorgenommen hat. Daneben läßt sich aber große Bühnengewandtheit nicht verkennen, Schikaneder verstand es das große Publicum durch Zusammenstellung und Abwechslung mannigfacher theatralischer Effecte zu spannen und zu unterhalten, wie dies nicht allein der unerhörte lang andauernde und weit verbreitete Beifall des Publicums, sondern auch das Zeugniß eines großen Dichters[23] und der unverkennbare Einfluß auf die Decorationsoper
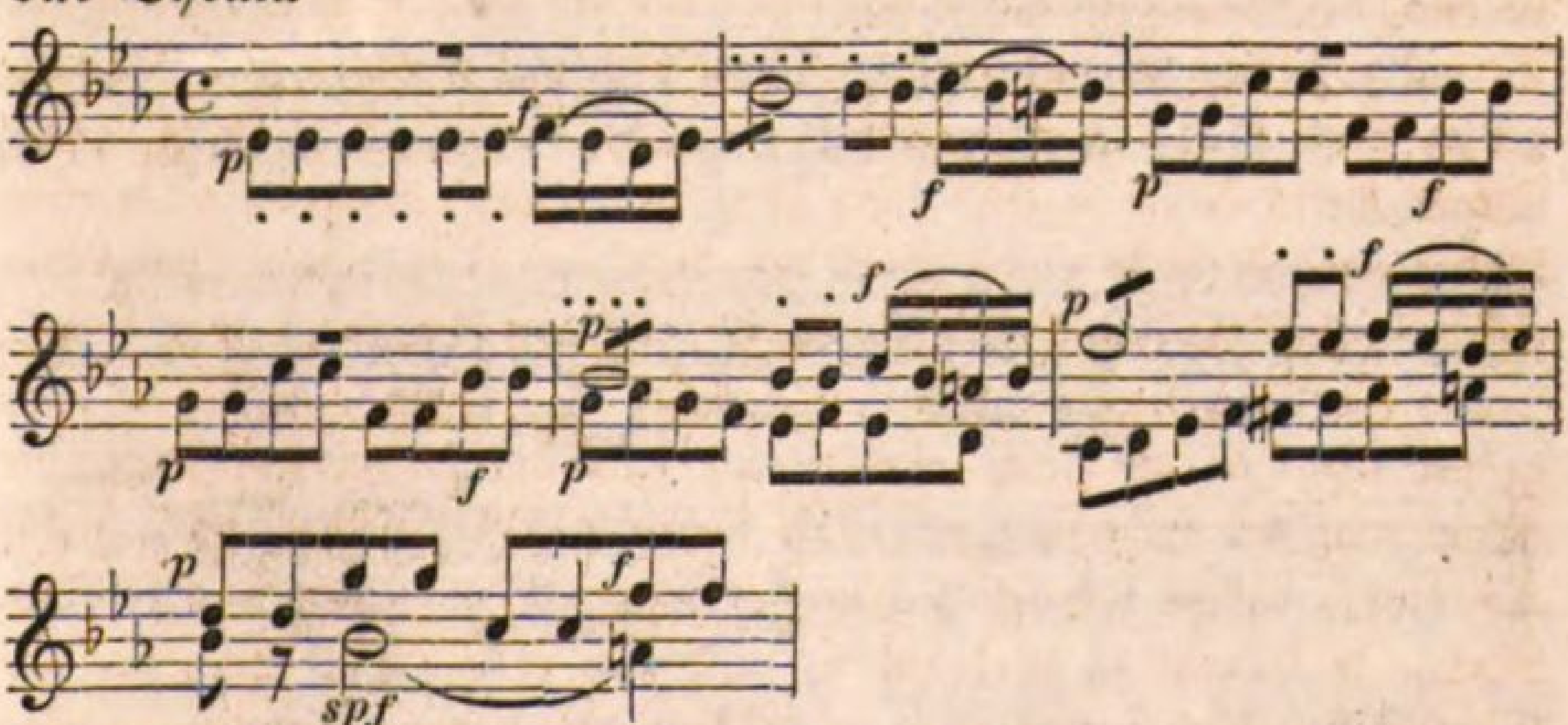
23) Eckermann Gespräche mit Goethe III S. 17 f.: „Wir sprachen sodann über den Text der Zauberflöte, wovon Goethe die Fortsetzung gemacht, aber noch keinen Componisten gefunden hat, um den Gegenstand gehörig zu behandeln. Er giebt zu, daß der bekannte erste Theil voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu

bis auf den heutigen Tag beweisen. Wenn nun auch nicht zu leugnen ist daß es Mozarts Musik ist, welcher die Zauberflöte den Zauber verdankt, welchen sie damals wie heute über Jung und Alt, Gebildete und Ungebildete, mit dem Text, seinen Späßen und Geheimnissen und trotz derselben ausübt, so muß man doch zugestehen daß das Stück, wieviel ihm auch zu einem dramatischen Kunstwerke fehlt, doch dem Componisten für musikalische Darstellung vielfache und dank-

würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er im hohen Grade die Kunst verstanden habe durch Contraste zu wirken und große theatralische Effecte herbeizuführen." Goethe machte, als er mit der Fortsetzung beschäftigt war, von der bekanntlich nur Bruchstücke fertig geworden sind, Wranitzky in einem Brief vom 24 Jan. 1796, den Treitschke bekannt gemacht hat (Orpheus S. 252) folgende Eröffnungen: „Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complizirten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der Zauberflöte schriebe; die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Uebertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben. In wie ferne ich meine Absicht erreicht habe muß die Wirkung zeigen. Damit dieses Stück sogleich durch ganz Deutschland ausgebreitet werden könne, habe ich es so eingerichtet daß die Decorationen und Kleider der ersten Zauberflöte beinahe hinreichen, um auch den zweiten Theil zu geben; wollte eine Direction mehr darauf verwenden, so würde der Effect noch größer sein, ob ich gleich wünsche daß selbst durch die Decorationen die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer gefesselt bleibe." Er schreibt Wranitzky, daß es ihm sehr angenehm sein werde mit einem so geschickten Manne in Connexion zu kommen, und daß er gesucht habe „für den Componisten das weiteste Feld zu eröffnen und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz sich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden" (vgl. Briefw. zw. Schiller u. Göthe 468 ff. m. Zelter I S. 16 f. II S. 93 f. 106).
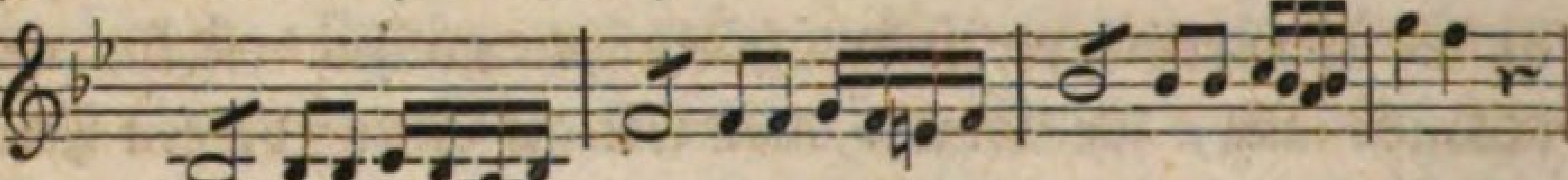
bare Gelegenheit giebt. Wie hoch oder wie gering man aber auch den Werth der freimaurerischen Ansichten, welche hier in die Mysterien der Isis „hineingeheimnisset“ sind, anschlagen mag, für Mozart, den wir als einen eifrigen Freimaurer haben kennen lernen, waren sie ohne Zweifel ein Motiv diese Partie mit tiefem Ernst aufzufassen, und die hohe Würde, der leuchtende Glanz, wodurch die Musik die Symbolik dieser Mysterien verklärt hat, haben sicherlich in seiner innigen Hingebung an die freimaurerischen Ideen ihren Grund.

Einen für die Eingeweihten deutlichen Hinweis darauf gab er in der Ouverture[24] auf eine Art, die deutlich zeigt, wie er Anspielungen auf freimaurerische Symbolik und künstlerische Impulse zu unterscheiden wußte. Sie wird eröffnet durch ein kurzes Adagio, dessen feierliche Klänge die Erwartung einer bedeutenden Erscheinung von hohem Ernst erregen; die Posaunen, welche dem vollen Chor der Blasinstrumente zugesetzt sind, geben diesen Accorden einen Glanz und eine Fülle, wie man sie damals noch nicht gehört hatte. Das Allegro beginnt mit einem regelmäßigen Fugato über das Thema



24) Die Partitur der Ouverture ist von André in einem genauen Abdruck des Originals, so daß die Abänderungen und Nachträge als

dessen erste Takte an die von Clementi vor Kaiser Joseph gespielte Sonate (III S. 52)

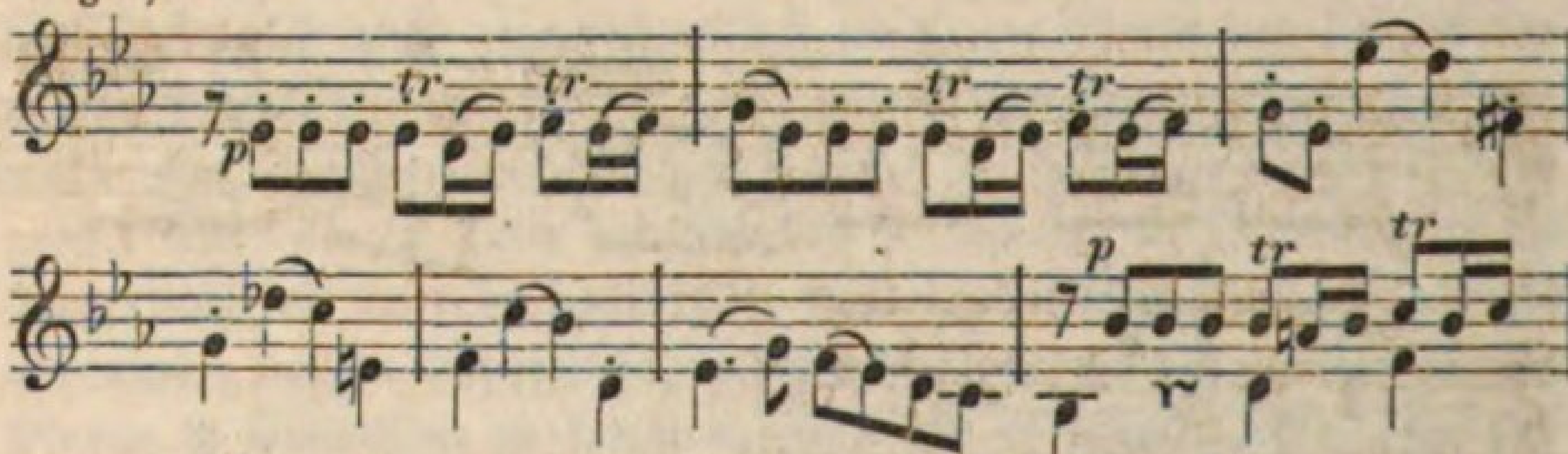


so bestimmt erinnern, daß man kaum bezweifeln kann, es sei eine bewußte Reminiscenz. Was ihn bewogen haben könne den alten Wettstreit gewissermaßen aufzunehmen und auf einem anderen Gebiet auszufechten läßt sich nicht sagen; indessen genügt die veränderte Rhythmisirung und die Fortbildung des Motivs, ganz abgesehen von der Ausführung desselben, um jeden Gedanken an eine Entlehnung aus Noth zu entfernen[25]. Nach dem regelmäßigen vierten Eintritt des ganzen Motivs beginnt ein freies Spiel mit einzelnen Theilen desselben und der Gegenmotive in den verschiedensten Nuancen des Ausdrucks, mit einer Leichtigkeit und Eleganz

---

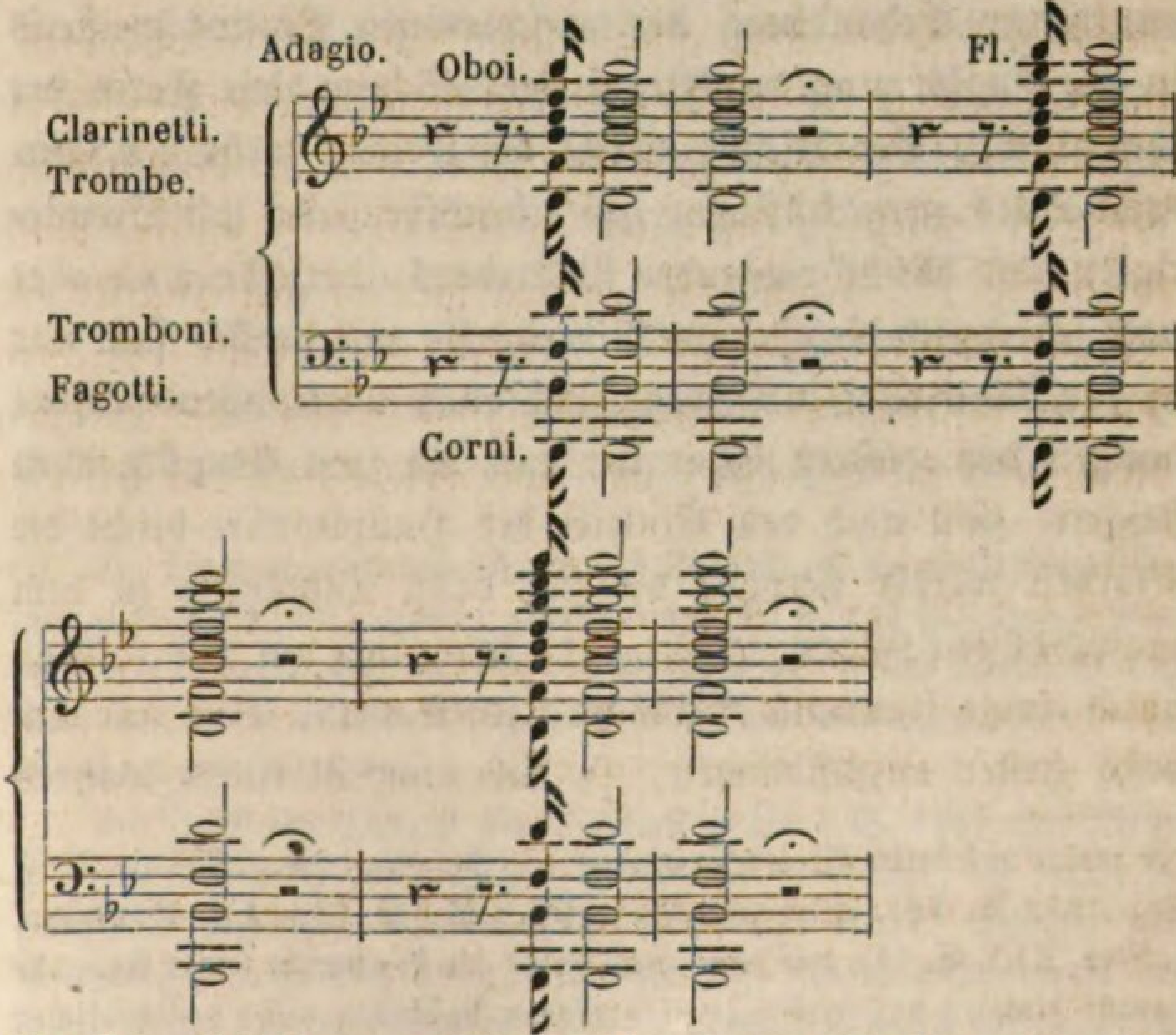
solche zu erkennen sind, herausgegeben. Das Autograph der Oper, über welche Schnyder von Wartensee berichtet hat (N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 41 ff.), ist vollständig, auch mit den wenigen Extrablättern, bei André (Verz. 46); wie bei allen Mozartschen Partituren ist jede Nummer für sich geschrieben, zuerst die Singstimmen mit dem Baß notirt und die Instrumentation später nachgetragen. Gestochen ist die Partitur, im Ganzen correct, bei Simrock in Bonn.

25) In der Cäcilia (XX S. 132 f.) ist das Thema einer Symphonie zu J. H. Collos Cantate Lazarus Auferstehung (Leipz. 1779) mitgetheilt



in welchem Jeder auf den ersten Blick Anklänge an das Motiv unserer Ouverture erkennen werde — was mir kaum so scheint — während man darauf schwören möchte, daß Mozart die Cantate nicht gekannt habe.

welche keinen Gedanken an die contrapunktische Technik aufkommen läßt und nur die Vorstellung einer heiteren lebhaften Thätigkeit und eines wahrhaft leuchtenden Glanzes hervorruft. Nachdem mit einem wunderbaren Crescendo der Satz in der Dominante vollständig abgeschlossen ist, folgen von Pausen unterbrochen dreimal drei Accorde, nur von den Blasinstrumenten in mächtiger Steigerung vorgetragen[26]



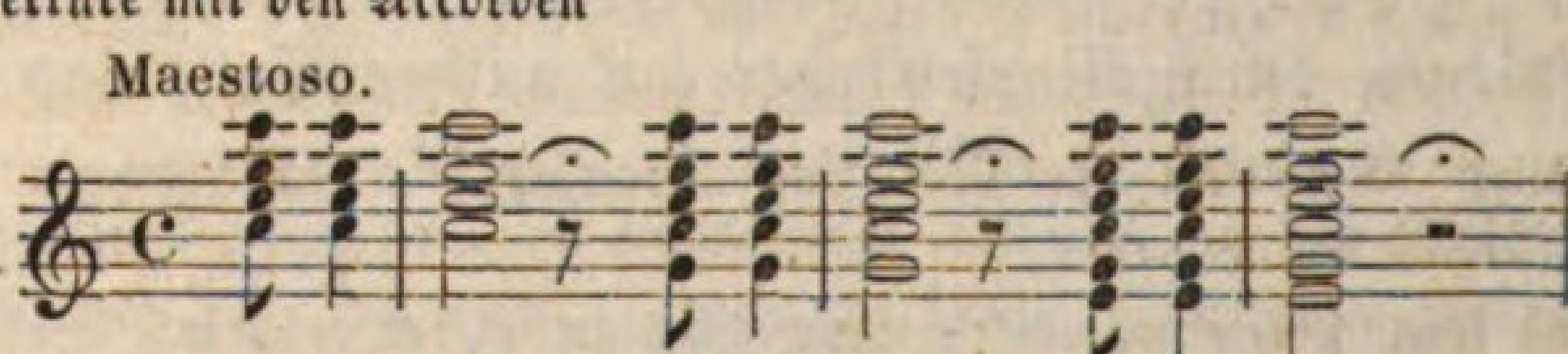
Es sind dieselben, welche nachher in der Versammlung der Eingeweihten ertönen, als Zeichen daß Tamino aufgenommen und zu den Prüfungen zugelassen werden solle, und in demselben sehr markirten Rhythmus wird in den Freimaurerlogen durch Klopfen oder auf andere Weise das zur Prüfung angemeldete Mitglied begrüßt[27]. Während der

26) Vgl. Marx Lehre v. d. mus. Kompos. IV S. 181 ff.

27) Dadurch ist auch der wiederholt aufgeworfene Zweifel, ob nicht

Musikalische in diesen Accorden nur den feierlich mahnenden Ruf hört, der die Aufmerksamkeit spannt auf das was kommen wird, erinnern sie den Eingeweihten an die Prüfungen welche der Aufzunehmende zu bestehen hat um zum Licht vorzudringen. In dem nun folgenden Allegro wird das erste Thema wieder aufgenommen, aber nicht in regelmäßiger Fugenform, sondern in ungemein kunstvoller contrapunktischer Behandlung der verschiedenen Motive meistens in der Engführung durchgearbeitet. Schon diese Form der thematischen Bearbeitung macht bei weitem mehr den Eindruck eines zwar kräftigen und lebendigen aber mit Schwierigkeit und Mühe ringenden Bestrebens, derselbe wird aber noch sehr durch die Harmonie verstärkt, welche sich fast nur in den Molltonarten bewegt und durch überraschende Wendungen den düstern Charakter fast bis zum Aengstigenden steigert. Erst nach dem Eintritt der Haupttonart bricht die Klarheit wieder hervor, die sich dann allmählich zu dem prachtvollsten Glanz steigert, der zwar kurz vor dem Schluß durch einige frappante Schläge getrübt wird, aber nur um desto heller aufzuflammen, so daß man in einem wahren

der zweite und dritte Accord zu binden sei, beseitigt (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1842 S. 521. Niederrh. Mus. Ztg. 1856 S. 68. 89 f. N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 41), wie denn auch André im Vorbericht seiner Ausgabe darauf hinwies daß dieses „dem profanen Publicum nicht verständliche" feierliche Einleitungsadagio „an welches sich grade nur diese nunmehr gleichsam mystisch beginnende Bearbeitung anschließen konnte" durch die Bindung ganz entstellt werde. Noch schärfer hat Winter den Rhythmus accentuirt im Labyrinth, dem zweiten Theil der Zauberflöte, dessen Ouverture mit den Accorden



beginnt, welche ähnlich mehrmals wiederkehren.

Lichtmeer zu schwimmen glaubt[28]. Mag der Contrapunktiker an diesem unübertroffenen Meisterwerk deutscher Instrumentalmusik die gelehrte Arbeit und die geistige Herrschaft die mit allen Mitteln der Technik spielt bewundern, mag der Freimaurer sich an der Feinheit erfreuen, mit welcher der mystische Gedanke in das musikalische Gewand eingekleidet ist: der Triumph des genialen Künstlers ist es ein Kunstwerk geschaffen zu haben, welches, von der Gelehrsamkeit der Arbeit und dem Tiefsinn der Gedanken ganz abgesehen, als ein musikalisches Ganze auf den musikalischen Sinn unwiderstehlich wirkt, ihn zu angeregter Thätigkeit belebt und zu einer freudigen heiteren Klarheit erhebt[29].
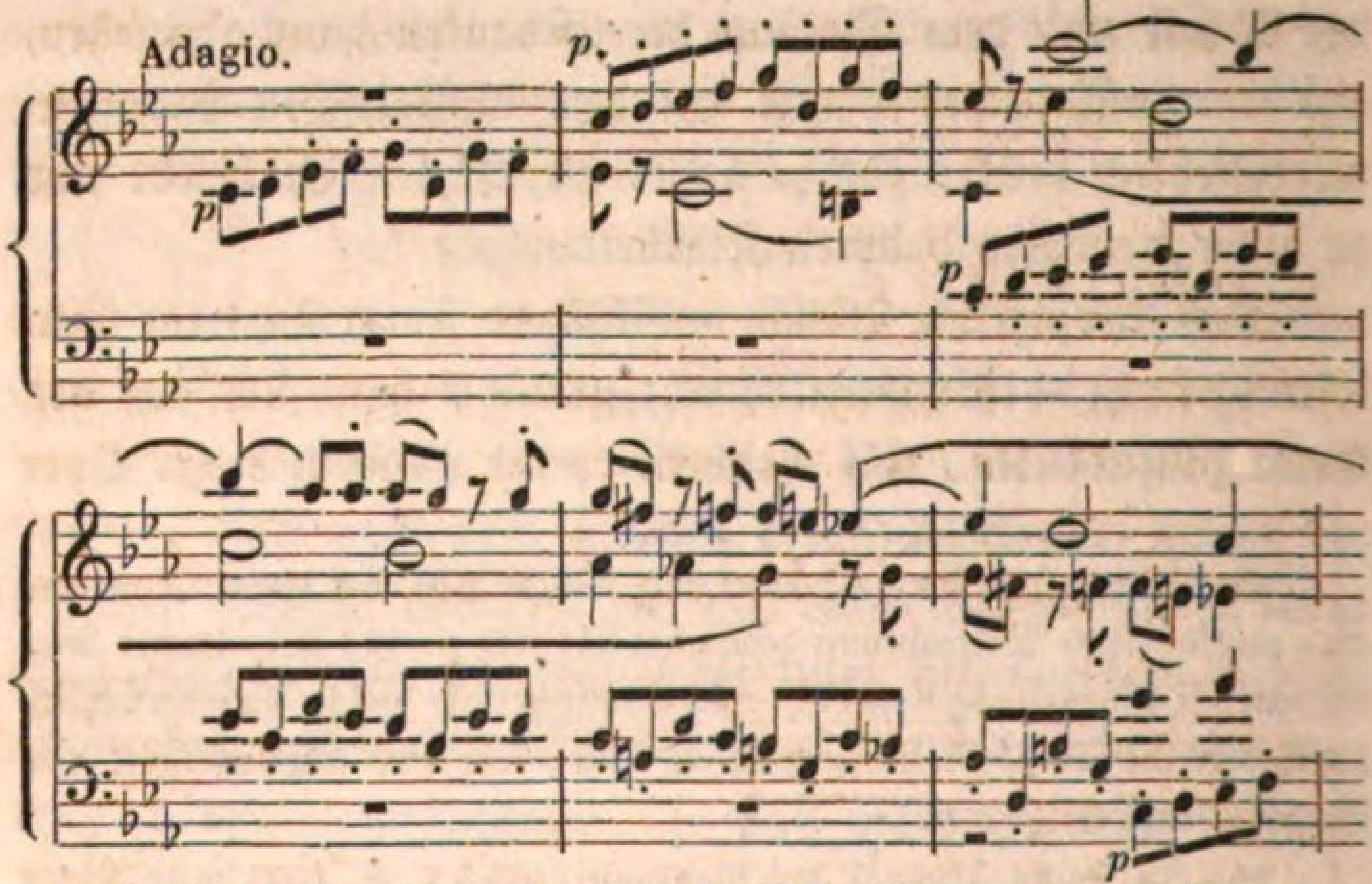
Daß Mozart die strenge musikalische Form für seine Einleitung in der bestimmten Absicht gewählt habe um auf den Ernst hinzudeuten, mit welchem er die Tendenz dieser Oper

---

28) Nicht ohne Grund kommt auch Oulibicheff, der dieser Ouverture eine ausführliche Betrachtung gewidmet hat (III p. 400 ff.), immer wieder auf die Vorstellung von Licht und Glanz zurück, welche unwiderstehlich durch dieselbe im Hörer hervorgerufen wird, wie dies unzweifelhaft von Mozart beabsichtigt war.

29) In Kochs Journal der Tonkunst (1795 I S. 103) wird Klage geführt, daß selbst der würdigste Gegenstand der Kunst, die Fuge, in gangbaren komischen Operetten herabgewürdigt werde. Männer von Geschmack und Geistesbildung hätten die Fuge nur da angewendet, wo es die Würde des Gegenstandes erlaubte, weshalb Graun nur zu seinem Cato in Utica eine Fuge zum Einleitungssatz gewählt habe. „Würden solche Männer" heißt es dann „sich wohl je haben bereden lassen zu glauben daß man noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte dieses höchste Meisterstück der Kunst vor einer Oper würde paradieren sehen, die halb komisch und halb ernsthaft sein soll und in welcher, um vermuthlich im ernsthaften Theile derselben das Wunderbare recht handgreiflich zu machen Narren und Weise mit dem Thierreich und allen Elementen gepaart ein Chaos bilden und in einer, die Dichtkunst unserer Zeit entehrenden Einkleidung sowohl dem guten Geschmack als selbst der gesunden Vernunft den Krieg ankündigen."

auffaßte geht auch daraus hervor daß er sie da wieder anwendet, wo der feierliche Moment der Prüfung eintritt. Das Auftreten der geharnischten Männer, welche Tamino die oben mitgetheilten Worte, die als Inschrift in eine Pyramide eingegraben sind, einschärfen ehe er seinen gefährlichen Weg durch die Elemente antritt, wird nach einigen feierlichen einleitenden Takten durch einen imitirten Satz der Saiteninstrumente
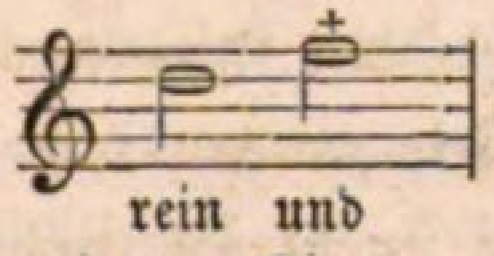


angekündigt, welcher in stetiger Durchführung als figurirte Begleitung zu dem Gesang der Männer beibehalten wird; der Cantus firmus aber, welchen beide im Einklang in der Octave, unterstützt durch Flöte, Oboe, Fagotts und Posaunen, vortragen ist die alte Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein" unverändert bis auf die Theilung der halben Noten in Viertelnoten, wo es der Text verlangte, und die von Mozart hinzugesetzte Schlußzeile[30]. Auch wer

30) Auf die Anwendung der alten Choralmelodie hat zuerst Rochlitz aufmerksam gemacht, nur nennt er den Choral „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" (A. M. Z. I S. 148 f. vgl. S. 179, wo er den Irrthum verbessert), sowie Gerber (N. Lex. III S. 496) „Christ unser Herr zum Jordan

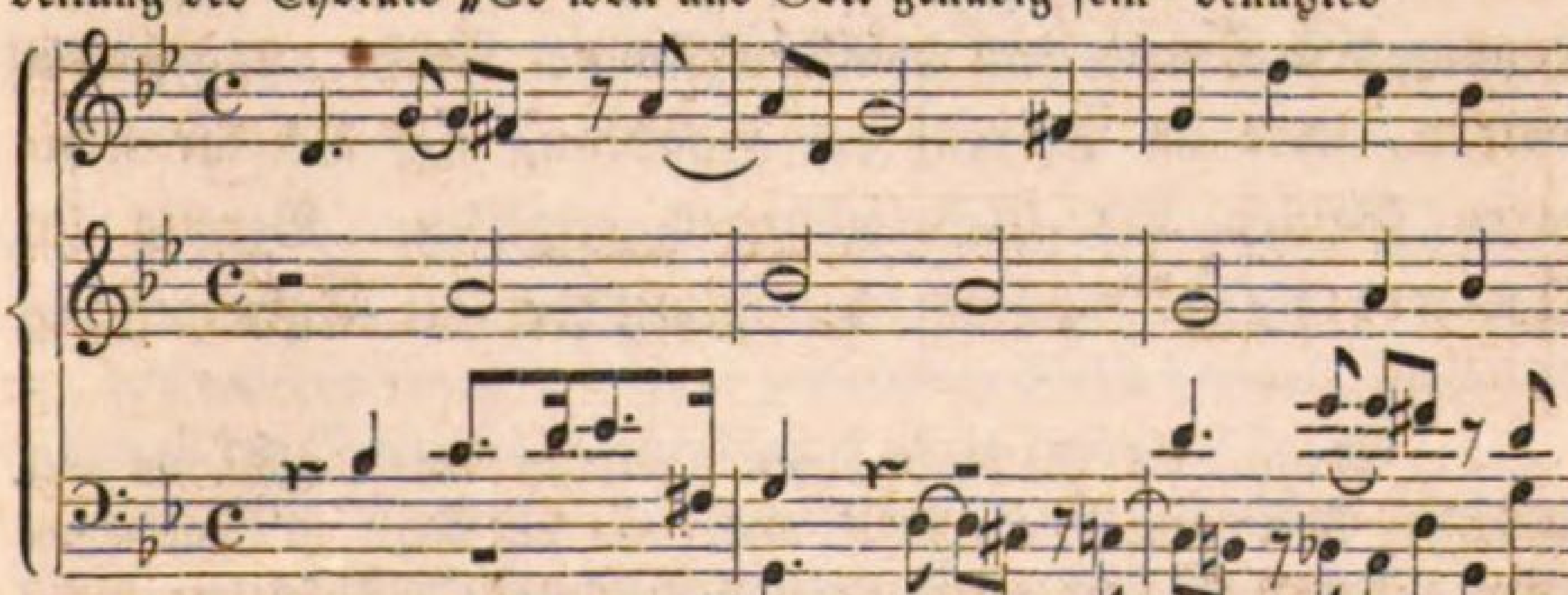
die contrapunktische Kunst, mit welcher dieser Satz gearbeitet

---

kam" angiebt, und Zelter (Briefw. III S. 415. IV S. 354) „Wenn wir in höchsten Nöthen"; Verwechslungen, die wohl erklärlich und öfter berichtigt sind (Cäcilia VIII S. 134. A. M. Z. XLVIII S. 481). Die von Mozart behandelte uralte Melodie ist dem Liede „Ach Gott vom Himmel sieh darein" schon seit 1524 eigen (Winterfeld evang. Kirchengesang I Beil. 14. II S. VII. Tucher Schatz des evang. Kirchengesanges Mel. 236); er lernte sie ohne Zweifel aus Kirnbergers Kunst des reinen Satzes kennen, wo sie zweimal als Cantus firmus bearbeitet ist (I S. 237 ff.). Dies kann man daraus abnehmen daß dort wie bei Mozart die Anfangsnote der zweiten Zeile statt 

um eine Terz erhöhet ist 

und daß ein von Mozart mit eingeflochtenes Motiv an ein von Kirnberger (eb. S. 243) bei der Bearbeitung des Chorals „Es woll uns Gott genädig sein" benutztes



offenbar erinnert, wie auch Stadler (Nachtrag S. 12 f.) bemerkte. Daß ihn die Melodie als Cantus firmus zu contrapunktischer Bearbeitung anzog beweist ein in der Notenbeilage VIII mitgetheiltes Skizzenblatt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien, welches den Anfang einer anderen vierstimmigen Bearbeitung desselben enthält, die sich noch enger an Kirnberger anschließt. Nach der Mittheilung von Al. Fuchs (Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58) wäre dies das erste Musikstück, welches Mozart zur Oper entworfen hätte, womit wohl nur gesagt sein kann daß er eine fertige contrapunktische Arbeit dafür benutzt hätte. In der Originalpartitur ist der Satz zwar im Zusammenhange des ganzen Finale fortgeschrieben, aber man kann an der anfangs zierlichen, immer flüchtiger werdenden Handschrift deutlich sehen, daß er nach einer fertigen Skizze abgeschrieben ist.

ist, nicht bewundern kann[31] und nicht ahnt daß er eine alte Kirchenmelodie hört[32], wird den Eindruck eines tiefen Ernstes, einer mystischen auf ein dunkles Geheimniß hinweisenden Feierlichkeit empfangen, und eben dieser ist es, welchen Mozart der dramatischen Situation gemäß hervorbringen wollte und mit diesen musikalischen Mitteln aufs glücklichste erreicht.

Ganz abgesehen von dieser bestimmten Form hat aber Mozart es verstanden der Musik, welche sich auf die Mysterien und die Eingeweihten bezieht, einen ganz eigenthümlichen Charakter von Feierlichkeit zu geben, der bei einer sehr mannigfachen Nuancirung von mildem Ernst bis zu leuchtender Verklärung im Wesentlichen mit merkwürdiger Consequenz festgehalten wird. In dieses Gebiet gehören auch die drei Knaben, welche zwar nach der oben erklärten Inconsequenz des Stücks von der Königin der Nacht ausgesendet werden, aber im Verlauf der Handlung sich als die sichtbaren Genien des Geheimbundes erweisen. Bereits im Quintett (6)[33] nimmt die Musik bei der Ankündigung

31) Marx, der mit Recht diesen figurirten Choral nicht als eine eigentliche Choralfuge gelten läßt, macht auf den sinnreichen und ihrem Zweck entsprechenden Charakter dieser Figuralarbeit aufmerksam (Lehre v. der mus. Kompos. II S. 536 f. 568).

32) Ob in der Wahl dieses Liedes noch eine besondere Freimaurerweisheit steckt kann ich nicht sagen; bemerkenswerth scheint daß auch in der maurerischen Trauermusik ein figurirter Cantus firmus angebracht ist (III S. 417). In André's handschriftlichem Verzeichniß sind (R) zwei Choräle „O Gottes Lamm" und „Als aus Egypten Israel" aufgeführt, Melodie und Baß von Mozarts Hand geschrieben; vielleicht bezogen sie sich auf ähnliche Studien.

33) Nach einer bekannten Anekdote (Nissen S. 559 f.) bemerkte man bei Mozarts letzter Anwesenheit in Prag daß er einige Tage lang während des Billardspielens im Kaffehause ein Motiv mit hm hm leise vor sich hinsang, während andere spielten flüchtige Blicke in ein Buch
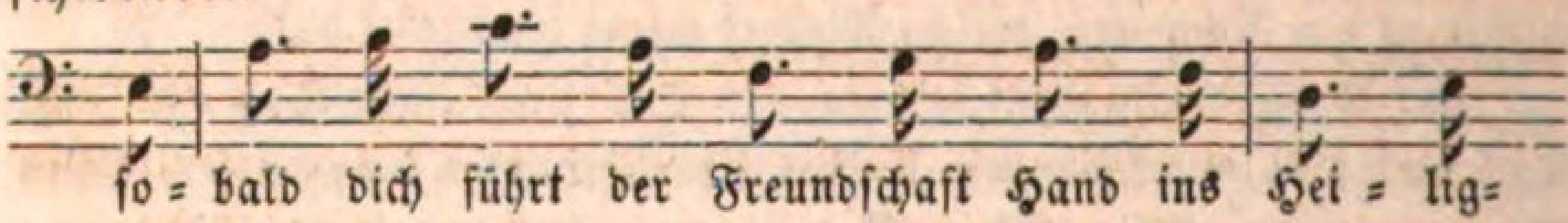
des Geleits, das sie Tamino und Papageno geben werden, einen fremdartigen Ausdruck an, zu welchem der harmonische und rhythmische Bau[34] ebenso wie die Instrumentation[35] zusammenwirken, der auf die wirkliche Erscheinung derselben hindeutet. Der marschähnliche Satz, mit welchem sie zu Anfang des ersten Finale Tamino zu den Pforten des Heiligthums führen, erfüllt die im Vorigen erregten Erwartungen vollständig. Schon die Klangwirkung ist eine ganz außergewöhnliche, die hellen Knabenstimmen, von den Saiteninstrumenten ohne Contrabässe unterstützt, werden durch die vollen, leise angeschlagenen Accorde der Posaunen und gedämpften Trompeten und Pauken getragen und ein lang ausgehaltenes g der Flöten und Clarinetten breitet ein mildes Licht wie einen Nimbus über das Ganze. Die dreifache Mahnung „sei standhaft, duldsam und verschwiegen", welche von den festen gehaltenen Tönen der

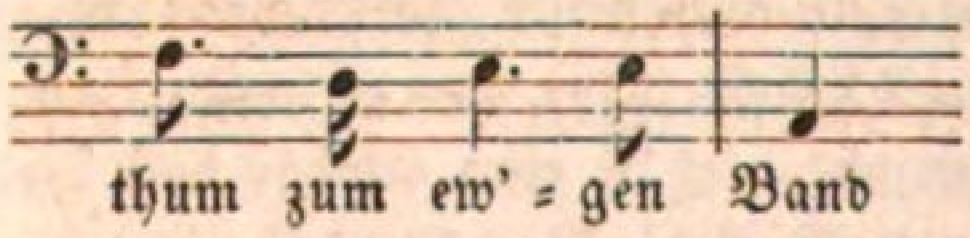
warf das er bei sich trug und dann fortspielte; zu großem Erstaunen spielte er bald darauf in Duscheks Hause seinen Freunden dies Quintett vor, das mit dem ihnen so bekannt gewordenen Motiv beginnt. Es gehört mithin zu den Nummern, welche Mozart zuletzt componirt hat.

34) C. F. Becker hat (Hausmusik S. 37) auf einen Satz aus Joh. Kuhnaus 1696 erschienenen frischen Clavierfrüchten hingewiesen, dessen Thema mit dem Mozartschen Motiv eine auffallende Aehnlichkeit verrathe; dagegen hat Faißt (Cäcilia XXV S. 150) darauf aufmerksam gemacht daß diese Aehnlichkeit verschwinde, sobald man erwäge daß bei Kuhnau die melodisch geführte, von Mozarts Begleitungsfigur verschiedene Unterstimme das eigentliche Thema des fugirten Satzes sei, welches die an und für sich bedeutungslosen Oberstimmen nur harmonisch begleiten, während bei Mozart grade umgekehrt die Oberstimmen nach Melodie und Rhythmus die Hauptsache sind.

35) Zu dem von Mozart so selten gebrauchten Pizzicato der Saiteninstrumente treten Clarinetten — statt der bis dahin gebrauchten Oboen — Fagotts und Hörner hinzu; zum Schluß beim Lebewohl, wo von den Knaben nicht mehr die Rede ist, lassen sich die Oboen wieder hören.

Blasinstrumente nachgerufen wird, steigert den feierlich bewegten Marsch, dessen Rhythmus sie unterbricht, zu hoher Würde und Kraft; die wenigen Takte welche Tamino singt lassen den ganz ungewöhnlichen Charakter dieser Erscheinung noch mehr hervortreten und mit der Wiederholung des Gesanges der Knaben wird der schon gewonnene Eindruck einer höheren Welt in der wir uns bewegen sollen nur lebhafter und fester. Eine solche Einleitung war nöthig um dem nun folgenden langen Recitativ, in welchem Tamino in seinem Vorurtheil gegen Sarastros Weisheit und Tugend durch den einen der eingeweihten Priester allmählich erschüttert und zweifelhaft gemacht wird, die rechte Grundlage und Haltung zu geben. In dem lebendigen, echt dramatischen Ausdruck, der die Gegensätze eines bewegten Gesprächs scharf bezeichnet und dabei doch den Grundton eines ruhigen Ernstes, welchen die ganze Umgebung, die würdige Gestalt des Priesters verlangen, festhält, sucht dieses Recitativ seines Gleichen; den Höhepunkt erreicht ihre Unterredung in der tröstlichen Verheißung des Priesters, die Decke werde schwinden





welche noch zweimal wiederkehrt von unsichtbaren Männerstimmen und Posaunenaccorden gehoben, so daß sie die Bedeutung eines Orakels erhält, wozu dieser Ausdruck von Feierlichkeit, in dem sich die Gefühle der Rührung und Erhebung vereinigen, ungemein passend ist. So zeigt sich auch hier, wie das Bedürfniß einer musikalischen zum Abschluß führenden Steigerung mit der dramatischen Situation

ebenso wohl zusammenfällt als mit der mystischen Symbolik, die auch hier nicht zu verkennen ist. Indessen wird man hier nur bis an das Portal des Tempels geführt; Tamino ist, durch die Versicherung daß Pamina lebe getröstet und neu belebt, von der Weisheitslehre der Eingeweihten noch weit entfernt und nur von dem Gefühl der Liebe durchdrungen. Sowie er dieses lebhaft und innig ausspricht, wird der musikalische Ausdruck freier, leichter bewegt, insofern er die rein persönliche Empfindung wiedergiebt, ohne alle Beziehung auf jenen mystischen Hintergrund, und indem so zunächst der feierliche Ernst abgestreift wird, treten wir dem heiteren und jovialen Lebenselement unvermerkt wieder näher. Daß dabei auch die Zauberflöte ihre Rolle spielt und die lauschenden Thiere um Tamino versammelt hat allerdings mit der Situation wie sie vor uns liegt so wenig zu schaffen als mit der verborgenen Weisheit des Stücks, sondern ist aus dem ursprünglichen Mährchen stehen geblieben. Wahrscheinlich verdanken wir es Mozarts Abneigung gegen die Flöte (II S. 269), wohl auch dem Maaße der Virtuosität des Tenoristen Schack, der selbst Flöte blies, daß hier wie später die Flöte nur in sehr bescheidener Weise als Soloinstrument sich geltend macht, die schon deshalb nicht wie anderswo obligate Instrumente kunstreich angewendet werden konnte, weil ja Tamino selbst auf der Flöte spielen soll, die also nur in den Pausen des Gesanges, nicht mit diesem zugleich sich vernehmen lassen kann. Hier ist es eine liedartige, etwas frei behandelte Cantilene, zu welcher die Flöte die mäßig verzierten Ritornells und Zwischenspiele übernimmt; später während des Aufenthalts in dem dunklen Gewölbe hat Mozart das Flötenspiel ganz der Fantasie des Flötisten anheimgegeben, und nur während der Feuer- und Wasserprobe bläst die Flöte die Melodie eines feierlichen langsamen

Marsches, welcher durch die eigenthümliche Begleitung leise angeschlagener Accorde der Posaunen, Hörner, Trompeten und Pauken einen wunderbaren, fast unheimlichen Charakter bekommt[36].

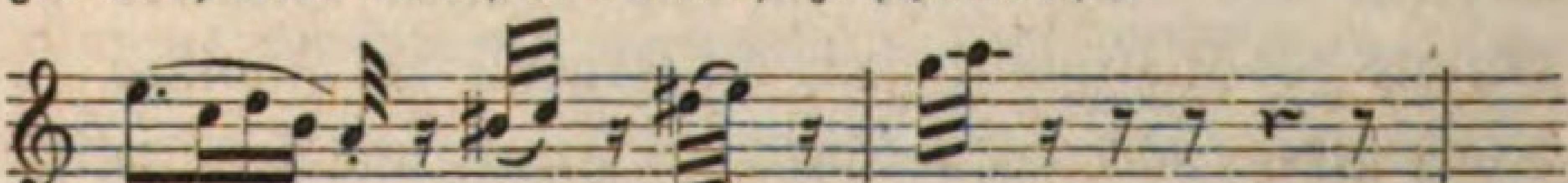
Die drei Knaben treten der durchgehenden Zahlensymbolik gemäß dreimal auf. Nachdem sie Tamino eingeführt haben, erscheinen sie ihm und Papageno, die im dunklen Gewölbe schweigend harren, und bringen ihnen zum Trost und zur Erquickung nicht nur die Flöte mit dem Glockenspiel, sondern auch Trank und Speise. Demgemäß ist auch die musikalische Charakteristik leichter und heiterer, und Mozart, der den läppischen Worten nichts entnehmen konnte, hat sich an die Vorstellung einer luftigen lieblichen Erscheinung gehalten und einen kurzen Satz (17) von außerordentlicher Grazie und Anmuth geschaffen, dessen herzlicher Gesang durch die zierliche Violinfigur[37] wie beflügelt wird, während die hellen Eintritte der Flöten und Fagotts zu dem vorherrschenden Saitenquartett den Charakter einer zarten Leichtigkeit eigenthümlich hervorheben.

Die dritte Erscheinung hat wiederum einen feierlicheren Charakter, die Knaben verkündigen (22) daß bald „der Aberglaube schwinden und der weise Mann siegen werde"; der musikalische Ausdruck nähert sich im Charakter der Melodie

---

36) In dieser eigenthümlichen Zusammenstellung erkennt man eine Reminiscenz an die Stücke für Trompeten und Flöten, welche Mozart einst in Salzburg geschrieben hatte (I S. 586 f.).

37) In der gestochnen Partitur ist sie S. 227 Takt 4 und 5 weggeblieben, die in der ersten Violine so zu schreiben sind



und des Rhythmus dem ersten Satz[38], die Instrumentation ist wie es sich hier schickt weniger glänzend, aber die Klangfarbe der combinirten Clarinetten Hörner und Fagotts hat eine ganz bestimmte Bedeutsamkeit erhalten[39]. Ihre Aufgabe ist Pamina vom Selbstmorde zurückzuhalten und zu trösten; indem sie dadurch in den Fortgang der Handlung verflochten werden, treten sie nothwendig aus dem geschlossenen Zauberkreis allegorischer Gestalten heraus und müssen sich vermenschlichen, wozu noch die musikalische Forderung hinzutritt daß sie sich der Pamina unterzuordnen haben; es kann daher nicht fehlen daß sie im Verlauf dieser Scene zwar nicht ihren eigentlichen Charakter aufgeben, aber um etwas herabstimmen um ihn biegsamer, beweglicher zu machen. Mit richtigem Takt hat Mozart es verschmäht an einer bestimmten äußerlichen Charakteristik derselben z. B. durch Instrumentation, harmonische und rhythmische Wendungen, streng festzuhalten, er folgt vielmehr hinsichtlich der Ausdrucksmittel ganz frei der Bewegung der Situation, an welcher sie Theil nehmen, versteht es aber sehr wohl an geeigneter Stelle ihre Eigenthümlichkeit scharf hervortreten zu lassen. Pamina wird dagegen von dem Augenblick an, wo sie dem Zureden der Knaben nachgiebt, ihnen näher gerückt, und so erhält das Ensemble, mit welchem diese Scene schließt, einen gehobeneren, edleren Ausdruck als den der

38) Schaul fragt (Briefe üb. Geschmack S. 50 f.), ob sich der Anfang dieses Finales, dem er eine schöne Melodie zugesteht, mit der gesunden Vernunft vertrüge, da drei kleine Knaben in so schweren Halbtönen singen müßten, daß es einem geübten Sänger schwer werde sie rein zu treffen.

39) Nicht ohne Absicht begleiten sie in dem Recitativ des ersten Finales Taminos Worte „der Lieb' und Tugend Heiligthum", wo Mozart anfangs Flöten gewählt, dann aber mit Clarinetten vertauscht hat, die erst hier wieder eintreten.

rein subjectiven Empfindung ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten.

Eine ganz andere Art von erhebender Feierlichkeit spricht sich in den Scenen aus, in welchen Sarastro und die Eingeweihten ihr Wesen treiben. Darauf hingedeutet wird im ersten Finale, wo aber alles einen eroterischen Charakter hat. Der Marsch und Chor, mit welchem Sarastro empfangen, der Schlußchor, in welchem die Tugend und Gerechtigkeit des göttlichen Weisen gepriesen wird, zeichnen sich neben dem hellen Glanz und der lebendigen Heiterkeit nicht weniger durch Kraft und feierliche Haltung aus; ihnen durchaus entsprechend sind die Chöre, durch welche zum Schluß Tamino und Pamina nach überstandnen Prüfungen willkommen geheißen und der Sieg der Stärke gepriesen wird, den Schönheit und Weisheit krönen. Es ist der Charakter der Festlichkeit, welcher in denselben ausgeprägt ist, die sich glänzend und heiter, aber als eine aus edlem und kräftigem Streben hervorgehende, gehobene Stimmung offenbart, wie dies auch die Textworte anzudeuten suchen. Diese Chöre erheben sich schon durch Umfang und Behandlungsweise gar sehr über die damals gewöhnlichen leichten Opernchöre[40], ungleich mehr aber durch die Bedeutung und Würde ihres Ausdrucks, welche durch die reiche Instrumentation glänzend hervorgehoben wird, der namentlich das Hinzutreten der Posaunen einen eigenthümlichen, damals der Oper fremden Charakter von hoher Feierlichkeit und Pracht verleiht. Und dennoch treten diese Chöre in keiner Weise aus dem Rahmen der Oper heraus, nirgends geht das Bestreben über dieselbe

40) Die Chöre im Idomeneo, durch ihre dramatische Bedeutung theilweise denen in der Zauberflöte noch überlegen (II S. 469 ff.), stehen in der italiänischen Oper jener Zeit einzig in ihrer Art da.

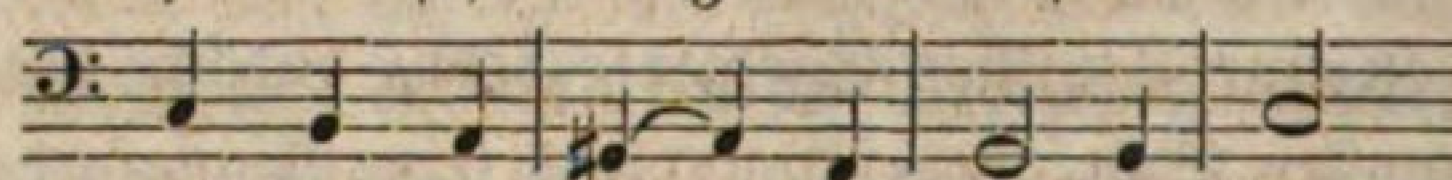
hinaus auf ein Höheres hinzudeuten so weit, daß die Grenzen des Kunstwerks überschritten würden[41].

Der esoterische Charakter der Mysterien kommt im zweiten Akt zur Geltung. Ein feierlicher sanfter Marsch (10) leitet die Versammlung der Geweihten auf die würdigste Weise ein. Eine ahnungsvolle Stimmung, die von einer milden Wehmuth angehaucht ist ohne weich zu werden und sich zum Schluß zu einer gewissen Energie erhebt, durchdringt diesen wundervollen Satz, der schon durch seine Klangfarbe einen unbeschreiblich rührenden Eindruck macht. Die Verbindung der Bassethörner mit den Fagotts bringt einen weichen, gedämpften Klang hervor, der durch eine Flöte heller und milder wird, während die vollen Accorde der Hörner und Posaunen demselben Macht und Fülle geben, ohne ihn laut und hart zu machen; die Saiteninstrumente vermitteln diese Elemente zur Einheit[42]. Dieselbe Klangfarbe um einige Nuancen tiefer schattirt — indem die Flöte weggelassen ist und von den Saiteninstrumenten nur die Bratschen und Vio-

41) Es ist schon darauf hingewiesen (II S. 395 f.) daß eine gewisse Analogie mit den Chören zu König Thamos bestehe, die aber als selbständige Musikstücke in großer Ausführlichkeit behandelt sind, während hier außer der reiferen und höheren Formenschönheit auch die knappe Concentration der Kraft den vollendeten Meister zeigt.

42) Man erzählt daß Mozart einem Bekannten auf den Vorwurf, dieser Marsch sei aus Glucks Alceste (I sc. 3) gestohlen, lachend erwiedert habe, das sei ja nicht möglich, da er in dieser noch stehe. Es ist wohl denkbar daß er auf solche Art einen Zudringlichen abfertigte; denn in der That ist hier an eine nähere Uebereinstimmung als in dem treffenden Ausdruck einer sanften feierlichen Stimmung nicht zu denken. Andere haben auf die Aehnlichkeit mit dem letzten Marsch in Idomeneo (25, II S. 482) hingewiesen, und in gewissem Sinn könnte man den Marsch der Zauberflöte als eine Wiederaufnahme des dort angedeuteten Motivs betrachten, allein ohne daß er aufhört eine neue, durchaus originale Schöpfung zu sein.

loncells angewendet sind — rückt das darauf folgende Gebet (11) an Isis und Osiris in eine geheimnißvolle Dämmerung, aus welcher die einfache, ernst innige Melodie der kräftigen Baßstimme um so tröstender und eindringlicher hervorklingt, deren Schlußsatz vom Männerchor bekräftigend wiederholt wird, wobei es von unbeschreiblicher Wirkung ist, wenn der charakterische Gang des Sarastro



eine Octave höher in die Mittelstimme verlegt erscheint. Die ernste Fassung, die wahrhaft religiöse Stimmung, welche sich in diesem Gebet ausspricht, genügt um zu beweisen, wie ernst Mozart, der Gott für das Glück dankte durch die Freimaurerei den Tod als den Schlüssel zur wahren Glückseligkeit kennen zu lernen (III S. 270), den tieferen Sinn auffaßte und auszudrücken sich bestrebte, welchen er in diesen Symbolen und Aussprüchen fand.

Wenn sich das Duett der beiden Priester (12), in welchem Tamino und Papageno ermahnt werden sich vor Weibertücken zu bewahren, in keiner Weise auf gleicher Höhe hält, und erst in den Schlußtakten bei den Worten „Tod und Verzweiflung war sein Lohn", welche das Nachspiel nachdrücklichst hervorhebt, einen imposanteren Charakter annimmt, so liegt das hauptsächlich in den Worten, die nicht mit Gravität vorgetragen werden konnten ohne gradezu komisch zu werden; Mozart hat sie deshalb als einen freundschaftlichen Rath behandelt, nicht als priesterlichen Ausspruch[43].

43) Mozart hat das Tempo mit Allegretto bezeichnet, eine andere, wie es scheint, gleichzeitige Hand von welcher auch sonst manches zur Notiz des Dirigenten hineingeschrieben ist, hat statt dessen Andante gesetzt.

Dagegen hat der zweite Priesterchor (19), welcher Tamino nach überstandner erster Prüfung begrüßt, ganz die hohe Würde und Feierlichkeit des ersten; wenn gleich Zweifel und Sorge jetzt beseitigt sind, so ist doch diese ruhige Zuversicht noch weit entfernt von der jubelnden Freude mit welcher der Sieger am Ziel begrüßt wird. Der Ausdruck dieser freudig gehobenen Stimmung erhält durch die männlich ernste Fassung einen unbeschreiblichen Charakter von Reinheit und Hoheit, der in einer anderen Weise klärt und erhebt als der tiefe Ausdruck des innigen Mitgefühls, welcher im ersten Chor hervortritt. Die Instrumentation in zweckgemäßer Modification unterstützt wiederum diesen Eindruck auf das trefflichste. Posaunen und Hörner halten den Ton des feierlich Imposanten fest, der durch die hinzutretenden Trompeten und die statt der Bassethörner gebrauchten Flöten und Oboen in der Mittellage heller und glänzender wird, wogegen die Saiteninstrumente durch die vorwiegend tiefe Lage mit einer eigenthümlichen Kraft einen ernsten Charakter geben. Richtige Einsicht bewährt Mozart auch durch die angemessene Kürze dieses Chors wie aller Musikstücke, welche diesen feierlich mystischen Ton anschlagen; in sich geschlossen und gerundet machen sie nicht allein einen mächtigen Eindruck sondern befriedigen auch die angeregte Stimmung, ohne durch zu lange Anspannung zu ermüden und den Reiz der ungewöhnlichen Charakteristik abzustumpfen.

Sarastro zeigt sich nicht allein in seiner hohenpriesterlichen Würde, obgleich er dieselbe nie ganz ablegt, sondern kehrt auch die gemüthliche Seite immer mehr hervor. So tritt gleich bei seiner ersten Erscheinung im Finale, wo zwar der Charakter der Instrumentation[44] schon auf jene Feier-

44) Hier zuerst werden die Bassethörner gebraucht.

lichkeit hindeutet, das Väterliche vorwiegend heraus; der Situation gemäß bewegt sich auch der musikalische Ausdruck ganz frei, ohne Beziehung auf etwas symbolisch Typisches. Ihren eigentlichen Ausdruck erhält diese gemüthliche Natur in der Arie (16) „In diesen heiligen Hallen"[45], bei der man wie bei manchem anderen Stück der Zauberflöte erst vergessen muß, wie oft man sie hat mißhandeln hören, um sich den ursprünglichen Eindruck rein zu vergegenwärtigen. Schon der einfache Charakter der Instrumentation, die leichte Behandlung einer liedartigen Cavatine beweist daß es hier nicht auf feierliche priesterliche Würde angelegt ist, der väterliche Freund spricht, von dem Gefühl edler Menschlichkeit bewegt, tröstende Worte zu dem jungen Mädchen das ihm vertrauet[46]. Mozart, der überzeugt war daß der Freimaurerorden in der That zu echter Menschenliebe und wahrer Freundschaft leite, hat mit aller Wärme und Innigkeit, und so einfach und schön, als könnte es eben nicht anders ausgedrückt werden, nicht die erbauliche Predigt des Textes in Musik gebracht, sondern dem edlen und hohen menschlichen Gefühl, auf welches er sie in seinem Herzen zurückführte, den reinsten und edelsten künstlerischen Ausdruck gegeben.

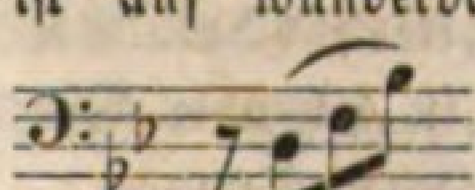
---

45) Das Tempo war ursprünglich Andantino sostenuto, welches Mozart selbst mit Larghetto vertauscht hat.

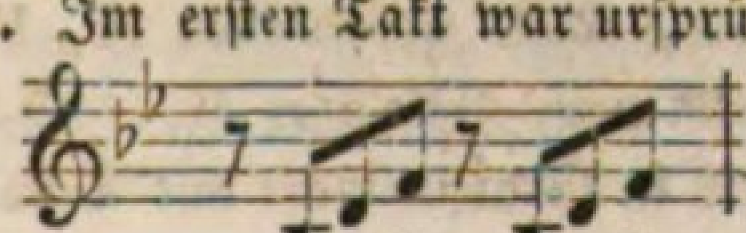
46) Dagegen heißt es in einem Aufsatz über das Charakteristische der Tonarten (A. M. Z. XXVII S. 228): „Mozart hat zu dem Gesange Sarastros „In diesen heiligen Hallen" das schreiende, helle, brennend gelbe E-dur gewählt und hier also das Feierliche auf seinen höchsten Pol getrieben. Der Gang der Melodie, die Art der Begleitung bewirken daß es sich vom Charakter des Priesterlichen, Esoterischen nicht losreißt; es ist ein Gesang, in welchem Höhe und Tiefe, wie im Charakter der Tonart durch die Instrumentirung, so auch in dem Gange der Singstimme vermählt sind. Der Effect möchte dem zu vergleichen sein, wenn der Clerus einer Regel mit schwarzem Ordenskleid am hohen Fest auf einmal in gold- und silberglänzenden, farbenhellen Meßgewändern vor den Altar tritt."

Lebhafter spricht Sarastro eben diesen Charakter in dem herrlichen Terzett (20) aus, das durch seine Theilnahme den eigenthümlichen Charakter von hoher Ruhe bei einer lebhaft bewegten Situation erhält, die übrigens, wie wenige sonst in dieser Oper, wahrhaft dramatisch und musikalisch angelegt ist. Pamina wird hereingeführt um von Tamino, ehe er die letzten schweren Prüfungen antritt, Abschied zu nehmen; auch dies ist eine Prüfung, denn ihrer aufgeregten Stimmung soll er eine Fassung und Zurückhaltung entgegensetzen, welche sie als Mangel an Zärtlichkeit noch schmerzlicher empfindet, und selbst dadurch darf er sich nicht hinreißen lassen; zwischen ihnen steht Sarastro tröstend und an die Pflicht mahnend, wie eine höhere Macht die beider Geschick lenkt. Die Aufgabe diese widerstrebenden Elemente des leidenschaftlichen Schmerzes, des tiefen durch festen Willen bezwungenen Gefühls, der unbeugsamen ernsten Mahnung zu einem Ganzen zu verschmelzen hat Mozart dadurch gelöst daß es ihm gelungen ist den musikalischen Ausdruck der Empfindung der Theilnahme und des Mitgefühls, welche alle drei innig mit einander verbindet, zu dem alles durchdringenden Grundton zu machen, daß er wie das belebende Blut durch alle Adern strömt und in jeder Bewegung als das treibende Element erscheint [47]. Die

47) Die unruhige Bewegung, welche in der Situation herrscht, ist auf wunderbare Weise durch die durchgehende Begleitungsfigur



wiedergegeben, welche auf den ersten Blick gewöhnlich erscheint, aber in der tiefen Lage von Bratschen, Violoncells und Fagotts vorgetragen, eine außerordentliche Macht hat und ein athemloses Treiben ausdrückt. Im ersten Takt war ursprünglich diese Figur auch den Geigen gegeben



, ist aber ausradirt und an ihre

Contraste scharf hervorzuheben war die leichtere Aufgabe; Pamina und Sarastro stehen einander schroff gegenüber, Tamino der Situation gemäß bald dieser bald jener Seite mehr zugewandt bildet eine natürliche Vermittelung; es ist musikalisch äußerst günstig daß auch das Verhältniß der Stimmen diesen Bedingungen so genau entspricht, wie der naturgemäße Fortschritt der Empfindungen der Forderung einer musikalischen Steigerung. Daß nun für jede Nuance immer der treffendste Ausdruck durch die einfachste oder künstlichere musikalische Form wie von selbst sich einstellt, daß der Zuhörer sich forttragen läßt in dem Gefühl, als finde seine eigene Empfindung dort ihren wahren Ausdruck, das ist der schönste Beweis tiefer Auffassung und vollendeter Darstellung. Die überaus einfachen äußeren Mittel, welche Mozart hier den sonst so reichen und fein berechneten Orchesterkräften gegenüber anwendet, zeigen nicht allein wie viel er mit wie wenigem auszurichten vermochte, sondern wie richtig er fühlte daß der Ausdruck eines rein psychischen Vorganges eines besonderen Colorits nicht bedürfe[48].

Die Partie des Sarastro, welche alle Mittel einer eigentlichen tiefen Baßstimme zur Geltung bringt[49], war nach

---

Stelle die nachschlagenden Viertel gesetzt, zu offenbarem Gewinn. Mozart ließ, wie ein Ohrenzeuge berichtet (A. M. Z. XVII S. 571) das erste Achtel dieser Figur etwas markiren und nahm das Tempo des Terzetts beinahe noch einmal so schnell als man später, durch die Bezeichnung Andante moderato verleitet, es zu nehmen sich gewöhnt hat. Bei Mozart, wie bei älteren Componisten, ist Andante („in gehender Bewegung") keineswegs schlechthin Bezeichnung eines langsamen Tempos.

48) Siebigke giebt eine ausführliche Analyse dieses Terzetts (Mozart S. 38 ff.).

49) Franz Gerl, für den diese Rolle geschrieben ist, hatte den Ruf eines vortrefflichen Bassisten (Meyer, Schröder II, 1 S. 85 f.), und versuchte sich auch als Componist in Gemeinschaft mit Schack. Seit

einer anderen Seite hin eine neue Schöpfung wie die des Osmin. Hatte diese im Buffo der italiänischen Oper ein Vorbild gehabt, so ist Sarastro ohne eigentlichen Vorgänger, denn die Anstandsrollen welche in der italiänischen Oper den Bassisten zufielen sind damit so wenig zu vergleichen als Baritonpartien wie Almaviva und Don Giovanni. Dem leidenschaftlichen Charakter derselben grade entgegengesetzt ist die männliche Würde und ernste Ruhe des Weisen und des Herrschers, welche durch Sarastro repräsentirt wird, und die für die musikalische Darstellung sehr viel weniger dankbar sein würde, wenn nicht Mozart, der hier seine echt deutsche Natur bewährt, auf die Quelle derselben im Gemüth zurückgegangen wäre. Ganz unverkennbar ist die so stark hervortretende Gemüthlichkeit, die einem hohen Idealismus in manchen Beziehungen Abbruch thun kann, eine eigenthümliche Aeußerung des deutschen Charakters und wird auch durch die fremdartige Symbolik nicht wesentlich geändert. Für den schlichten, herzlichen Ausdruck dieser leidenschaftslosen, aber innigen Empfindung des Guten und Edlen, des Wohlwollens und Vertrauens, wie sie das Gemüth eines durch den Ernst des Lebens gereiften Mannes hegt, bildete Mozart das musikalische Organ in der kräftigen sonoren Baßstimme aus und gewann damit ein neues wesentliches Element der dramatisch-musikalischen Charakteristik.

Das Hineintragen der Freimaurer-Mysterien in das alte Mährchen hat auf die Entwickelung der handelnden Personen, die dadurch in ihrer freien Bewegung gehemmt werden, keinen guten Einfluß geübt, besonders ist Tamino

---

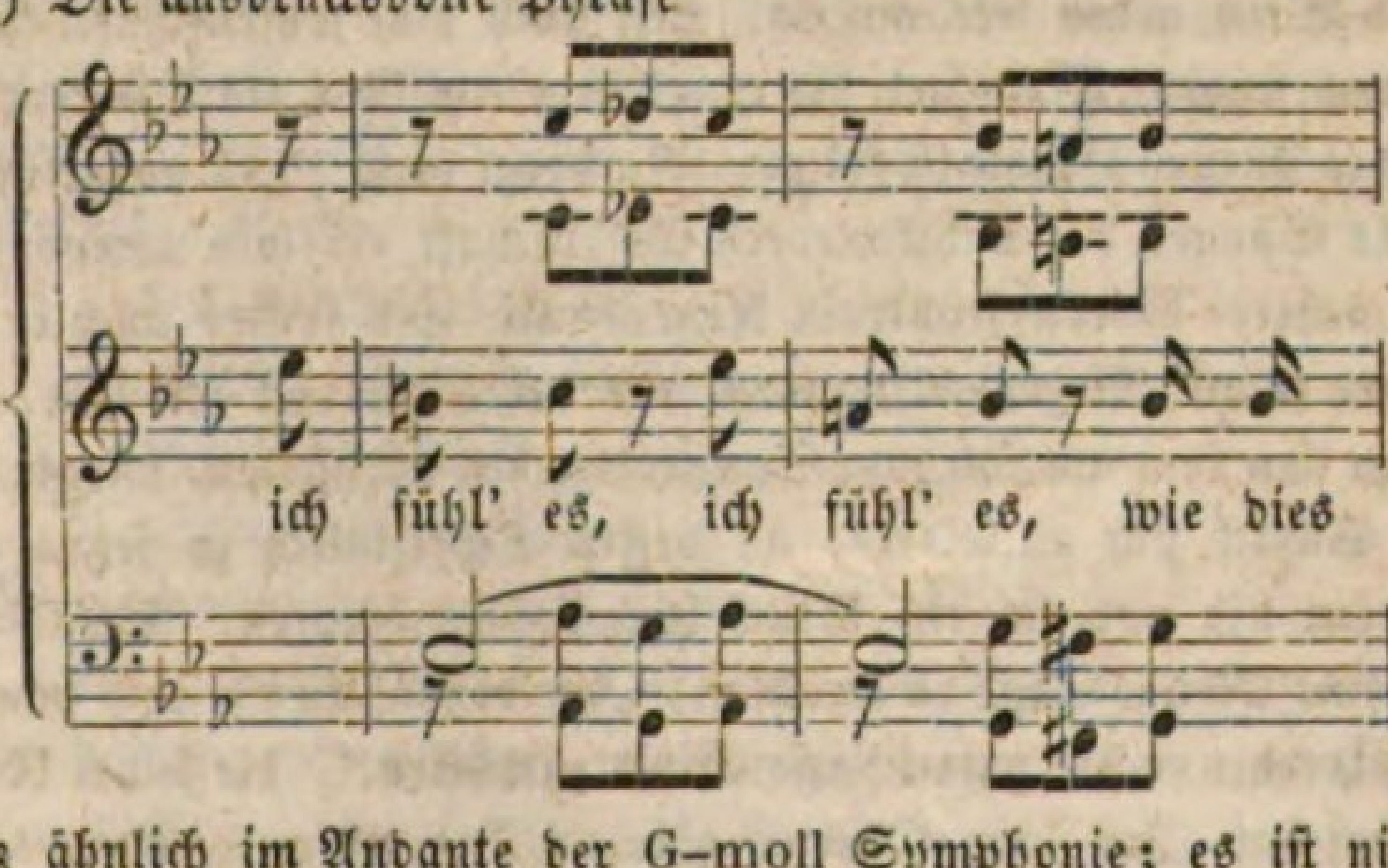
1795 war er in Brünn, wo mehrere von ihm componirte Operetten mit Beifall gegeben wurden, und kam später nach Mannheim, wo er gestorben ist.

dadurch zu Schaden gekommen. Zwar tritt er gleich zu Anfang nicht eben heldenmäßig auf, allein er zeigt sich als einen lebhaft empfindenden Jüngling, der entschlossen ist durch Kampf und Gefahr dem Recht den Sieg und sich die Geliebte zu gewinnen. Nach dem ursprünglichen Gang der Handlung würde er nun auch Gefahren zu bestehen haben, in denen er Kraft und Muth beweisen muß; jetzt wird er auf eine uns nicht recht begreifliche Weise zum Glauben an Sarastro bekehrt, und daß seine Prüfungen hauptsächlich im Schweigen bestehen ist für ihn als Tenoristen und Liebhaber gleich ungünstig, da es nicht einmal zu einem rechten Liebesduett kommt; der dunkle Keller und das Wandeln durch Feuer und Wasser sind für den Zuschauer nicht sonderlich ängstigend und das lobenswerthe Streben nach Tugend und Weisheit ist zu abstract um lebhaft zu interessiren. Und dennoch hat Mozart nach diesen farblosen Umrissen die lebenswarme Gestalt eines von jugendlicher Begeisterung für alles Edle erfüllten, in schwärmerischer idealer Liebe erglühenden Jünglings mit Meisterhand gebildet. Gleich in der ersten Arie (4) ist der Ton angeschlagen der durch das Ganze hindurchklingt. Daß beim Anblick eines schönen Frauenbildes die Liebe unwiderstehlich sich eines Herzens bemächtigt, das nun wie mit einem Schlage umgewandelt und zu einem neuen Leben erweckt ist, das mögen wir dem Wort des Dichters glauben, die Töne des Musikers, wenn er die rechten findet, tragen das Wunder in die Seele des Zuhörers daß er es in sich mit erlebt. Und wie hat Mozart diese Töne getroffen. Nachdem das Orchester zweimal wie aufgeseufzt hat, strömt aus voller Brust wie eine beseligende Verkündigung

Aber dieser erste beglückende Eindruck ruft unruhige Gefühle hervor[50], Zweifel und sehnsüchtige Wünsche, deren Erfüllung ihm so sicher wird als das Gefühl welches ihn durchströmt. Die Entwickelung dieses einen starken Gefühls durch seine verschiedenen Momente bedingt die Form der musikalischen Darstellung, welche ganz einfach jeder einzelnen Wendung folgt, den Faden abbricht, wieder ansetzt, ohne in eine längere Melodie auszuströmen; vielmehr ist das ganze Stück eine einzige, aus verschiedenen ebenmäßig gebildeten Phrasen wohl gegliederte Cantilene, die nur zum Schluß ein zu Anfang berührtes Motiv wieder aufnimmt[51]. Es leuchtet ein, wie sehr diese freiere Gestaltung hier am Ort ist, wo ein freier Erguß der plötzlich angeregten Empfindung wiederzugeben war, und die Reinheit und die Fülle des zuerst in einer Jünglingsbrust erwachenden Gefühls der Liebe ist nie schöner

---

50) Die ausdrucksvolle Phrase



ist ganz ähnlich im Andante der G-moll Symphonie; es ist nicht ohne Interesse die Verschiedenheit in der Anwendung zu beobachten.

51) Es ist einer von jenen feinen Zügen daß dieselbe melodische Wendung, welche nach den ersten Ausrufungen mit den Worten „mein Herz mit neuer Regung füllt" beruhigend eintritt, nachher mit den Worten „und ewig wäre sie dann mein" wiederkehrt um das Ganze abzuschließen.

und inniger ausgedrückt. Stürmische Leidenschaft, heiß verlangende Begierde sind dem bis dahin von keiner Liebe berührten Jüngling fremd, und so ist auch die Mäßigung, welche später als ein wesentlicher Zug Taminos hervortritt, schon hier eine durch die natürliche Entwickelung gebotene. Ungemein charakteristisch ist sodann das schon vorher besprochene schöne Recitativ, in welchem die ideale warme Begeisterung und der edle Sinn des verständigen Jünglings gleichmäßig ausgesprochen werden, so daß der ruhigere Ausdruck der schon geläuterten Liebesempfindung einen trefflichen durchaus berechtigten Abschluß bildet[52].

Das Liebesverhältniß selbst erhält durch den weiteren Gang des Stücks, indem es eingeordnet wird in den Kreis der Mysterien und sogar den Prüfungen dienen muß, einen

---

52) Benedict Schack, für welchen die Partie des Tamino geschrieben ist, wurde 1758 zu Mirowitz in Böhmen geboren, erhielt in Prag und Wien neben der musikalischen auch eine wissenschaftliche Vorbildung und studirte Medicin, bis er 1780 einem Ruf als Director an die Kapelle des Fürsten Carolath folgte. Nachdem diese 1784 aufgelöst war, trat er als Sänger bei Schikaneders Gesellschaft ein und componirte für dieselbe mehrere Opern früher in Regensburg und später auch in Wien. Hier wurde er mit Mozart befreundet und verkehrte viel mit ihm. Wenn Mozart zu ihm kam um ihn zum Spazierengehen abzuholen, pflegte er sich, während Schack sich ankleidete, an dessen Schreibtisch zu setzen und in seine Opern hie und da ein Stück hineinzucomponiren. Schack wußte von ihm eine Menge Züge zu erzählen, „die dessen Kunst- und häusliches Leben schildern und die gutmüthige Seele enthüllen", die leider Niemand aufbewahrt hat. Im Jahr 1793 ging er als Tenorist nach Gratz und von da 1796 nach München, wo er 1826 gestorben ist. Gerühmt wird seine schöne metallreiche biegsame echte Tenorstimme, sein auf vollkommne Kunsteinsicht gegründeter trefflicher Vortrag, während er durchaus kein Schauspieler war. Lipowsky Baier. Musik-Lex. S. 297 ff. A. M. Z. XXIX S. 519 ff. Meyer, Schröder II, 1 S. 85.

eigenthümlichen Charakter[53]. Pamina[54], welche anfangs Papageno gegenüber sich nur als ein muntres, lebhaftes junges Mädchen äußert und ihre eigentliche höhere Natur zu entfalten keine Gelegenheit findet, zeigt sich in ihrer wahren Gestalt erst, als sie Sarastro mit edlem Stolz und Freimuth entgegentritt, wo sie in wenigen ausdrucksvollen und schönen Zügen als ein durch hohe Würde und inniges Gefühl ihm ebenbürtiges Wesen dargestellt wird. Nur ein flüchtiger Moment ist es, in welchem die Liebenden einander zuerst sehen und von einem unwiderstehlichen Zuge getrieben sich in die Arme stürzen; der Ausdruck dieses hoch auflodernden Gefühls ist mit so einfachen Mitteln bewirkt und reiht sich musikalisch so genau in den ganzen Satz ein, dessen Grundton doch ein ganz verschiedener ist, daß man über den mächtigen Eindruck eines tief aus dem Herzen dringenden Jubels den diese einfachen Töne hervorbringen erstaunt.

---

53) Auf die hohe Würde der Ehe, durch welche die Liebe ihre sittliche Bedeutung erhalte, und den Frauen ihr wahrer Wirkungskreis angewiesen werde, wird mehrfach hingedeutet, und offenbar sind die vielberufenen lächerlichen Verse

> ihr (der Liebe) Zweck zeigt deutlich an,
> nichts edlers sei als Weib und Mann;
> Mann und Weib und Weib und Mann
> reichen an die Götter an

in diesem Sinn gemeint, wie falsch auch der Ausdruck dieser elenden Reimereien ist. Die Hauptsache, wie Tamino durch seine Aufnahme in die Mysterien auch Pamina gewinne, wie Pamina dazu komme mit ihm die Prüfungen zu theilen, wird freilich nicht klar gemacht, weil das Liebesabenteuer ursprünglich nichts mit denselben zu schaffen hat.

54) Anna Gottlieb, geb. in Wien 1774, sang schon 1786 im Figaro die Barberina (S. 214), dann engagirte sie Schikaneder; im Jahr 1792 ging sie als erste Sängerin an das Leopoldstädter Theater. Sie nahm noch an dem Mozartfest in Salzburg im Jahre 1842 und dem Jubiläum im Jahr 1856 in Wien Theil, und ist dort bald nachher gestorben.

Tamino und Pamina werden darauf sogleich getrennt und erst gegen den Schluß der Oper wieder vereinigt.
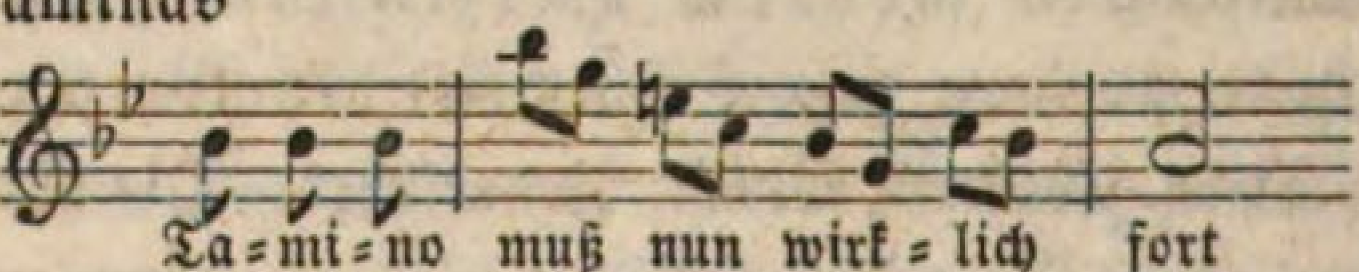
Wenn Tamino das beglückende Gefühl der in der Jünglingsbrust mit ahnungsvoller Begeisterung erwachenden Liebe ausdrückt, so ist dagegen die Qual eines in ihrer Liebe durch Zweifel beunruhigten zarten Mädchenherzens Pamina zugefallen. Der Funke, der beim Anblick Taminos in ihre Seele fällt, ist zu einer unauslöschlichen Flamme aufgelodert; durch sein abweisendes Schweigen im Innersten getroffen, wird sie an seiner Liebe irre und sieht nun jede Hoffnung auf Glück und Frieden schwinden. Den tiefen Schmerz eines brechenden Herzens wiederzugeben ist für die Musik keine schwierige Aufgabe, und je schärfere Accente sie setzen darf, um so leichter wird dieselbe. Allein nicht bloß ohne alle starken Drucker mit der größten Wahrheit und Innigkeit einen tiefen Seelenschmerz, sondern auch das eigenthümliche Gefühl eines Mädchens auszudrücken, das einen ähnlichen Schmerz nie empfunden hat, das so eben durch den mächtigen Pulsschlag der Liebe ihr eigenes Herz hat kennen lernen, welches ihr im selben Augenblick grausam zerrissen wird, das ist die Leistung des Meisters, wie wir sie in der Arie (18) „Ach ich fühls" vor uns haben[55]. Hier spricht nur der Schmerz, bittrer Schmerz; noch wird die Erinnerung an früheres Glück nicht zu einem wehmüthigen Genuß, aber der Stachel dieses Schmerzes ist auch noch nicht geschärft durch die Erinnerung an frühere durchgekämpfte Qualen, er kennt sich selbst noch nicht, nicht seine

55) Die Bemerkung G. Webers (A. M. Z. XVII S. 247 ff.), daß das Tempo dieser Arie meistens dem Sinn der Situation und der Composition ganz entgegen als ein zu langsames genommen werde, bestätigte der schon genannte Zeitgenosse Mozarts mit Berufung auf dessen eigene Direction (ebend. S. 571). Auch hier täuschte die Bezeichnung Andante.

Macht nicht seine Grenzen, alle Empfindung hört auf in der einen: er liebt mich nicht und alles Glück ist hin! Diese Empfindung ist ebenso fern von brütender Dumpfheit wie von aufschreiender Verzweiflung, sie ist das ungetrübte Gefühl des Wehs, welches ein jugendliches Gemüth noch rein zu empfinden vermag, und ist in ihrem Ausdruck so klar, so rein und spiegelhell, wie eine unschuldige junge Seele, die in den unbewachten Aeußerungen ihres Schmerzgefühles dem theilnehmenden Beobachter die Tiefe des Innern rückhaltslos erschließt. Vereinigt sich der ganze Zauber der reizend knospenden Jungfräulichkeit mit der Offenheit und Wahrheit eines unschuldigen Herzens im Aussprechen dieses tiefsten Seelenschmerzes, so blüht eine wahrhaft rührende Schönheit vor uns auf, deren musikalische Wiedergabe wohl nur Mozart so gelungen ist. Form und Mittel der Darstellung sind wiederum die einfachsten. Auch hier folgt der Gesang der Bewegung der Empfindungen in einem ungestörten Fluß ohne bestimmt abgeschlossne Motive hervortreten zu lassen; nur das ist wieder ein sehr feiner Zug daß dieselbe ausdrucksvolle Phrase, welche bei den Worten „nimmer kehrt ihr Wonnestunden meinem Herzen mehr zurück“ in Dur aufgetreten war, zum Schluß mit den Worten „so wird Ruh im Tode sein“ in Moll wiederkehrt. Die Singstimme tritt ganz in den Vordergrund, die Saiteninstrumente halten in der einfachsten Weise Harmonie und Rhythmus fest, einzelne Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Fagott) lassen hie und da einen schmerzlichen Accent schärfer hervortreten; nur im Nachspiel wird das Orchester selbständig und drückt den quälenden Schmerz durch die syncopirten Rhythmen und chromatische Bewegung ergreifend aus[56].

56) Den graden Gegensatz zu dieser Arie bildet die Gartenarie
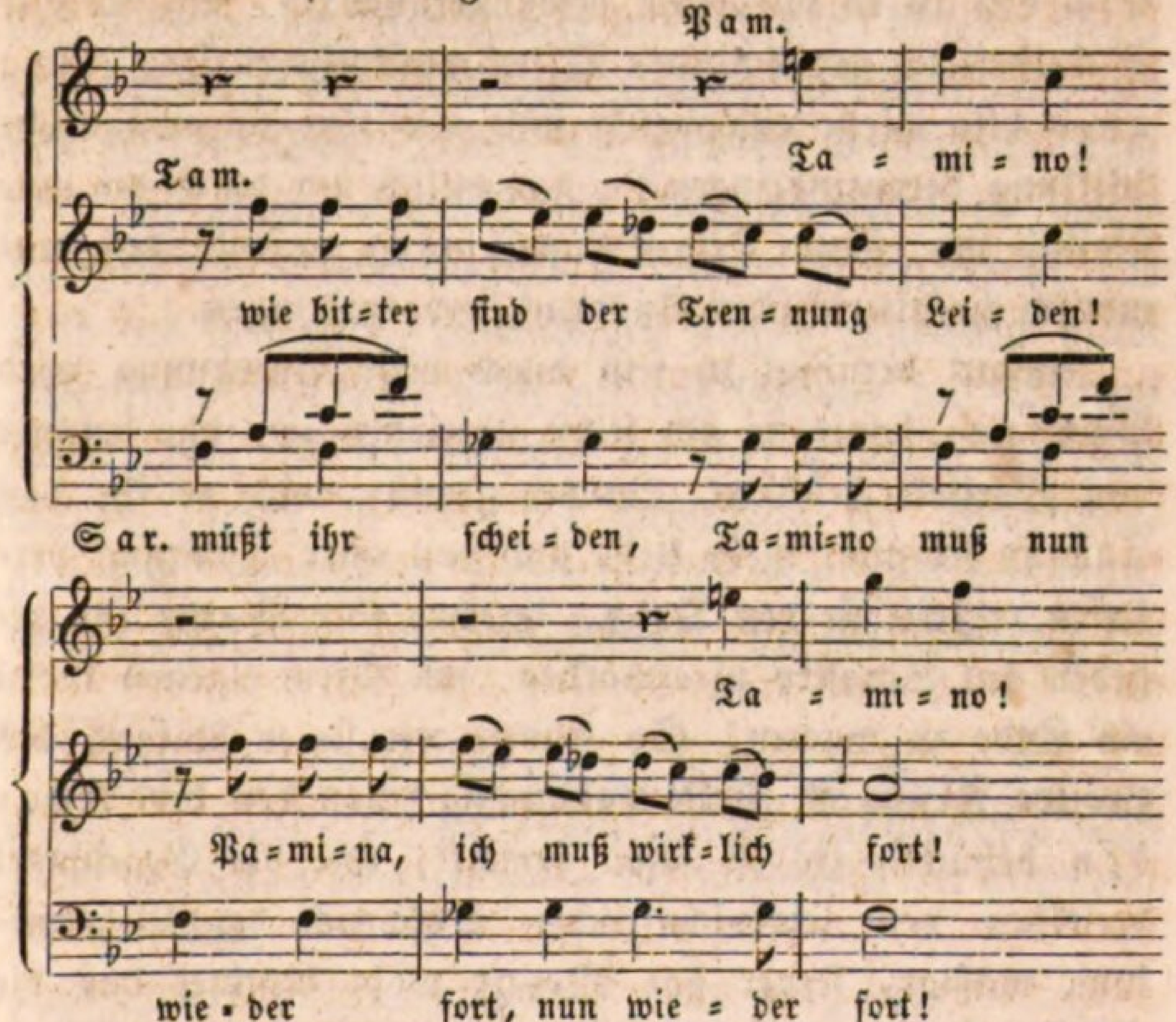
Unter dem Eindruck dieser schmerzlichen Empfindung erfolgt dann die vorübergehende Begegnung der Liebenden vor Sarastro und den Eingeweihten welche in dem schon besprochnen Terzett (20) zur Darstellung kommt. Pamina, in der die Besorgniß vor den Gefahren welche dem Geliebten drohen sich zu dem Zweifel ob sie seine Liebe noch besitze gesellt, tritt in ihrer Aufregung in den Vordergrund und bestimmt wesentlich den Charakter des Tonstücks nach einer Seite hin; ihre Unruhe wird durch die tröstlichen Versicherungen Sarastros und Taminos nicht beschwichtigt; erst als der Abschied wirklich herannaht, vereinigt sich Tamino, der bis dahin auch musikalisch neben Sarastro stand, mit ihr. Nun steigert sich der Ausdruck ihres Gefühls in einer Weise, daß die Herbigkeit des Schmerzes gemildert und geklärt wird, je inniger sie sich ihm verbunden fühlt, und dem immer stärker andrängenden Treiben des Sarastro gegenüber schließen sich beide nur um so fester zusammen[57]. Die einzelnen Bewegungen in diesem Wellenschlage der Empfindungen sind mit außerordentlicher Feinheit und Tiefe wiedergegeben, wie wenn auf den leidenschaftlichen Ausbruch Paminas
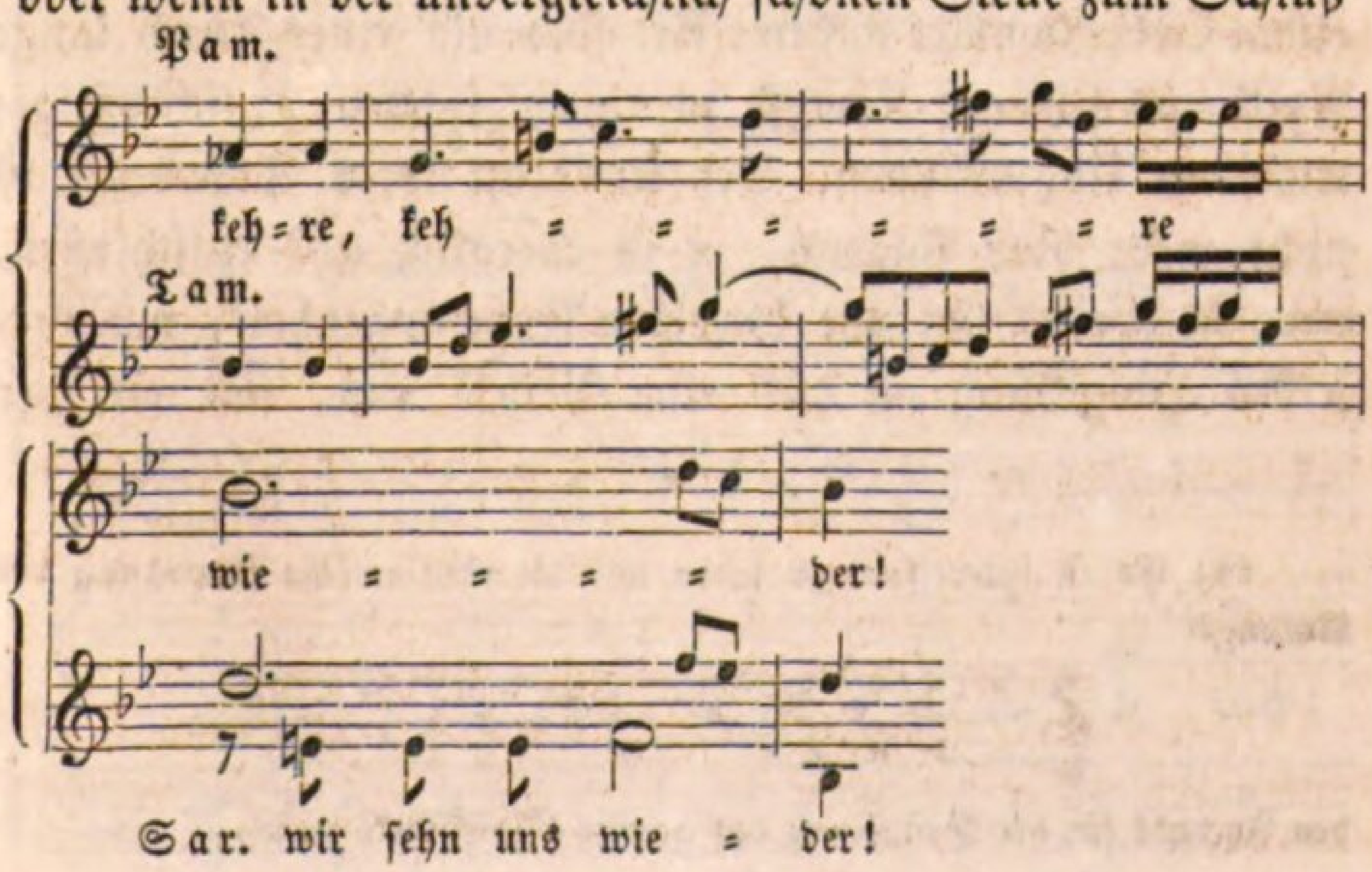


im Figaro (S. 226 ff.) und doch offenbart sich in beiden eine tiefliegende innere Verwandtschaft. Dort ist es der reinste Ausdruck der glücklichen Liebe die den ganzen Menschen ohne eine störende Empfindung sanft durchströmt, hier der unvermischte Ausdruck des Schmerzes über das entschwundene Liebesglück; dort eine Wollust athmende Sommernacht, hier ein im klaren Wasserspiegel zitternder Mondschein, aber in der Wahrheit, Reinheit und Schönheit der musikalischen Wiedergabe spricht sich unverkennbar die Seele und die Hand desselben Künstlers aus.

57) Auch die unruhige Begleitungsfigur geräth hier anfangs ins Stocken und macht dann den drängenden gleichmäßig nachschlagenden Platz.

auch Tamino seinen Schmerz nicht unterdrücken kann, so daß sie getheilt zwischen Freude und Schmerz ihm zuruft, während Sarastro fortdrängt
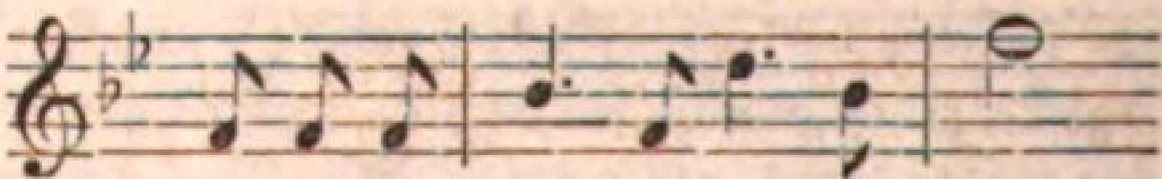


oder wenn in der unvergleichlich schönen Stelle zum Schluß



die Töne wie die Herzen der Liebenden einander nachzueilen und zur innigsten Verschmelzung entgegenzustreben scheinen. Auch hier ist es wiederum bewundernswerth, mit welcher Sicherheit die gewöhnlichen Mittel musikalischer Darstellung am rechten Flecke angewandt sind um eine ungewöhnliche Wirkung hervorzubringen[58]; namentlich um durch die musikalisch interessante freie Stimmführung zugleich den dramatisch charakteristischen Ausdruck hervorzubringen.

Anstatt beruhigt zu sein durch diese Begegnung wird Pamina, sowie sie sich selbst überlassen ist, nur heftiger von Zweifeln bestürmt. Immer gewisser wird es ihr daß Tamino sie nicht mehr liebt und von aller Hoffnung verlassen ergreift sie den Dolch, welchen ihre Mutter ihr gegeben hat Sarastro zu ermorden, um ihrem eigenen Leben ein Ende zu machen. So finden wir sie zu Anfang des zweiten Finales „halb wahnwitzig“ von den drei Knaben behütet. Es ist schon bemerkt, wie die Gegenwart derselben den leidenschaftlichen Ausdruck der Verzweiflung mäßigt, ferner hat Mozart wohl beachtet daß die Selbstmordsgedanken eines jungen Mädchens in ihrem ersten Liebeskummer anderer Art sind als eines durch lange Noth und schwere Kämpfe zu einem solchen Entschluß getriebenen Unglücklichen. Der Ausdruck ihres Schmerzes ist nicht mehr bloß klagend, er ist energisch und entschlossen, aber sie spricht ihn mit derselben Unbefangenheit, mit derselben Hingebung an dies eine Gefühl aus, wie es nur

58) Es ist interessant zu sehen wie die rhythmische Bewegung des Anfangs
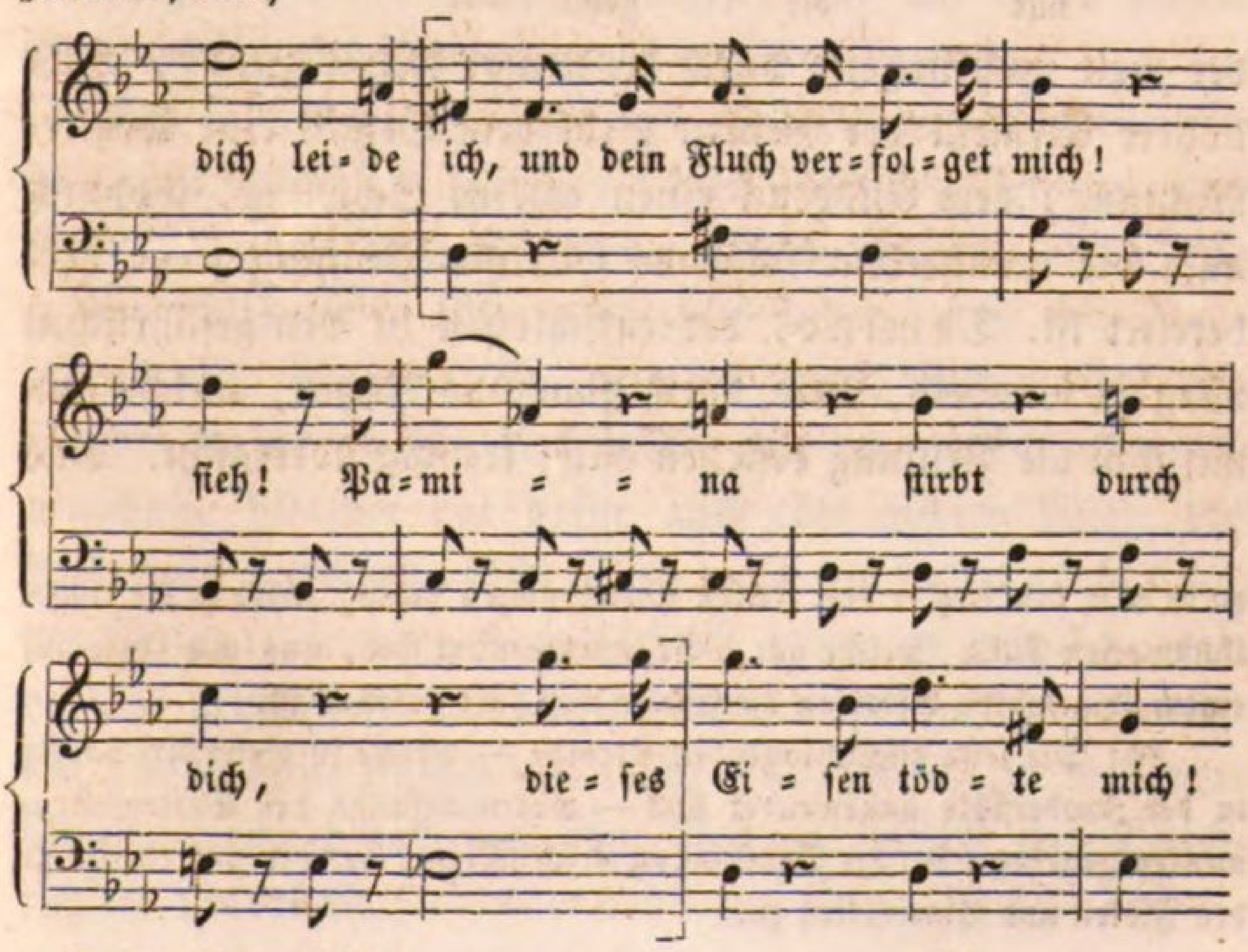


den Impuls für die Gestaltung des ganzen Musikstücks giebt.
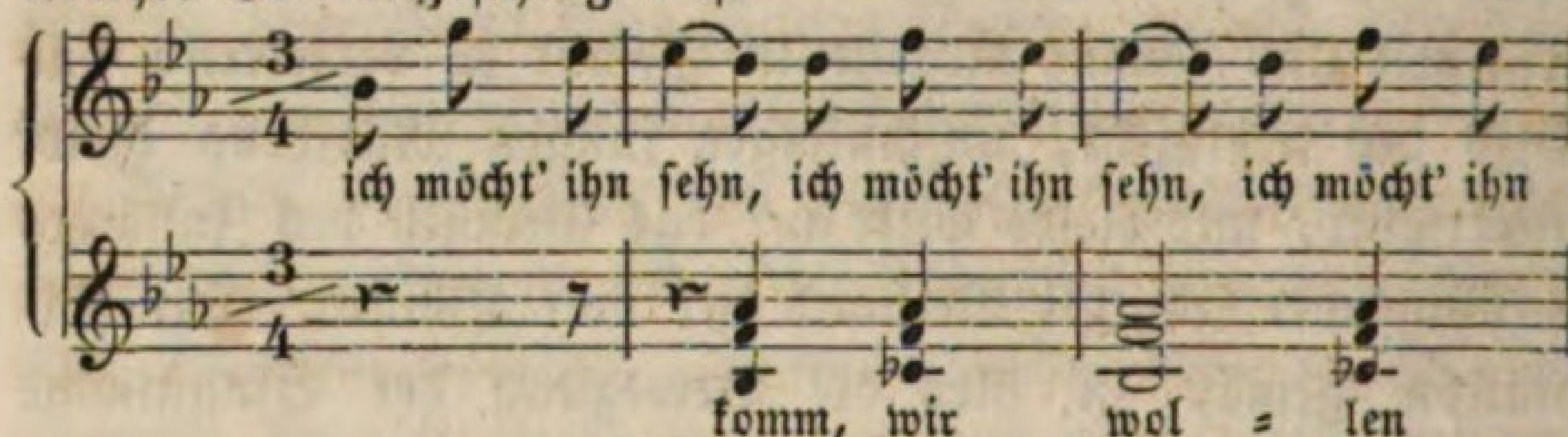
jugendlichen Gemüthern eigen ist, die auch den Schmerz nicht überwinden sondern von ihm überwunden sein wollen; von Ueberlegung, von Kampf mit sich selbst ist keine Spur, das Aeußerste des Schmerzes erscheint unwillkührlich, als das Naturgemäße. Daher hat auch der musikalische Ausdruck bei größter Schärfe und Nachdrücklichkeit die vollste Klarheit und kommt nirgend in Gefahr zu verzerren; das Bild des lieblichen, unschuldigen jungen Mädchens bleibt unversehrt, und dieses wirkt auf das Gemüth des Zuhörers beruhigender als der Beistand der drei Knaben. Der Situation gemäß ist hier die Bewegung der Singstimme ganz frei, vorwiegend declamatorisch ohne doch den melodischen Charakter ganz aufzugeben[59], die Zwischenreden der
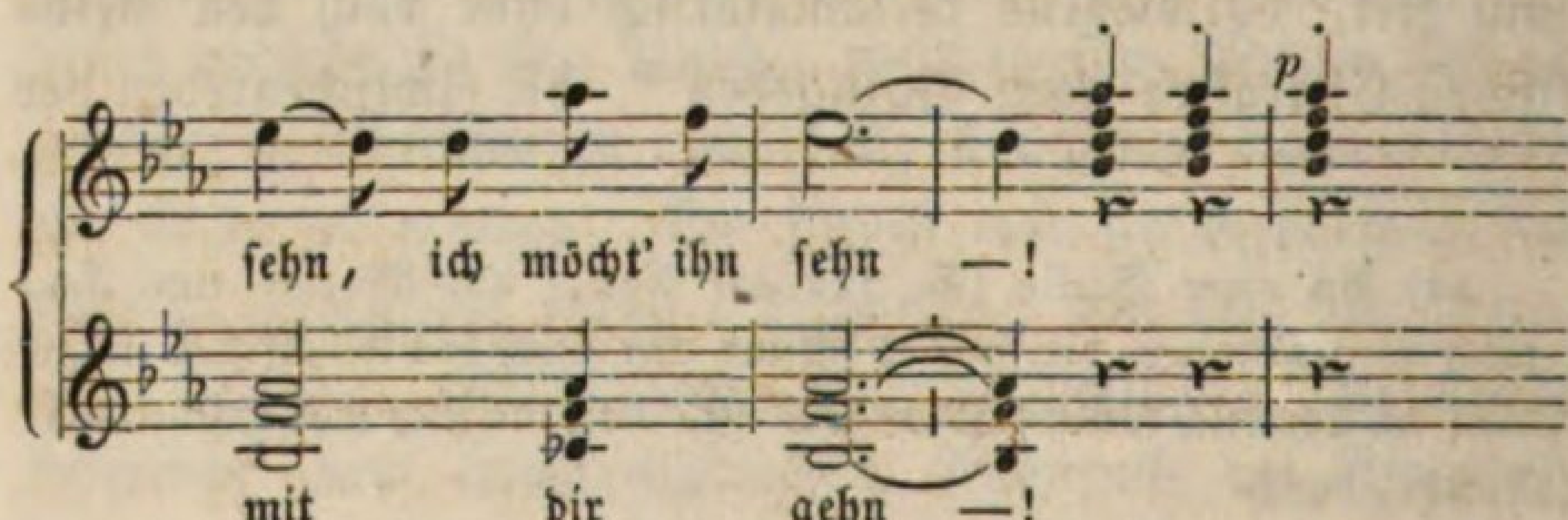
---

59) An einer Stelle (S. 270 der Part.) hat Mozart eine Aenderung vorgenommen, die, wie es scheint, nur durch das Uebersehen einiger Zeilen im Textbuch veranlaßt worden ist. Ursprünglich war geschrieben: „Mutter, durch



drei Knaben halten den ganzen Satz fest in seinen Fugen. Auch das ist wohl begründet, daß Pamina der beruhigenden Versicherung der Knaben zwar leicht und gern Glauben schenkt, aber nun nicht in lauten Jubel ausbricht sondern in Freude und Sehnsucht zu Tamino verlangt, wobei ein innig weicher Ton angeschlagen ist





der weit nachklingend durch die neuere Musik zieht[60]. Das höhere Element der Genien giebt dem Gefühl eine idealere Richtung, dem Ausdruck einen edleren Schwung, wodurch auch die unmittelbar folgende feierliche Prüfungsscene vorbereitet ist. Tamino, der entschlossen ist den gefährlichen Weg zu wandeln, wird durch Paminas Nahen, welche nun mit ihm die Prüfung bestehen darf, freudig überrascht. Das

---

da er aber sah daß er drei Zeilen übersprungen hatte, strich er die eingeklammerten Takte, welche gar nicht instrumentirt sind, aus und setzte auf einem eingelegten Blatt an die Stelle was jetzt gedruckt ist.

60) Die leise nachschlagenden Accorde — welche in dieser Art häufig in der Zauberflöte angewendet sind — waren anfangs den Saiteninstrumenten gegeben; bei der Ausführung strich Mozart sie dort und theilte sie den Flöten und Clarinetten zu.
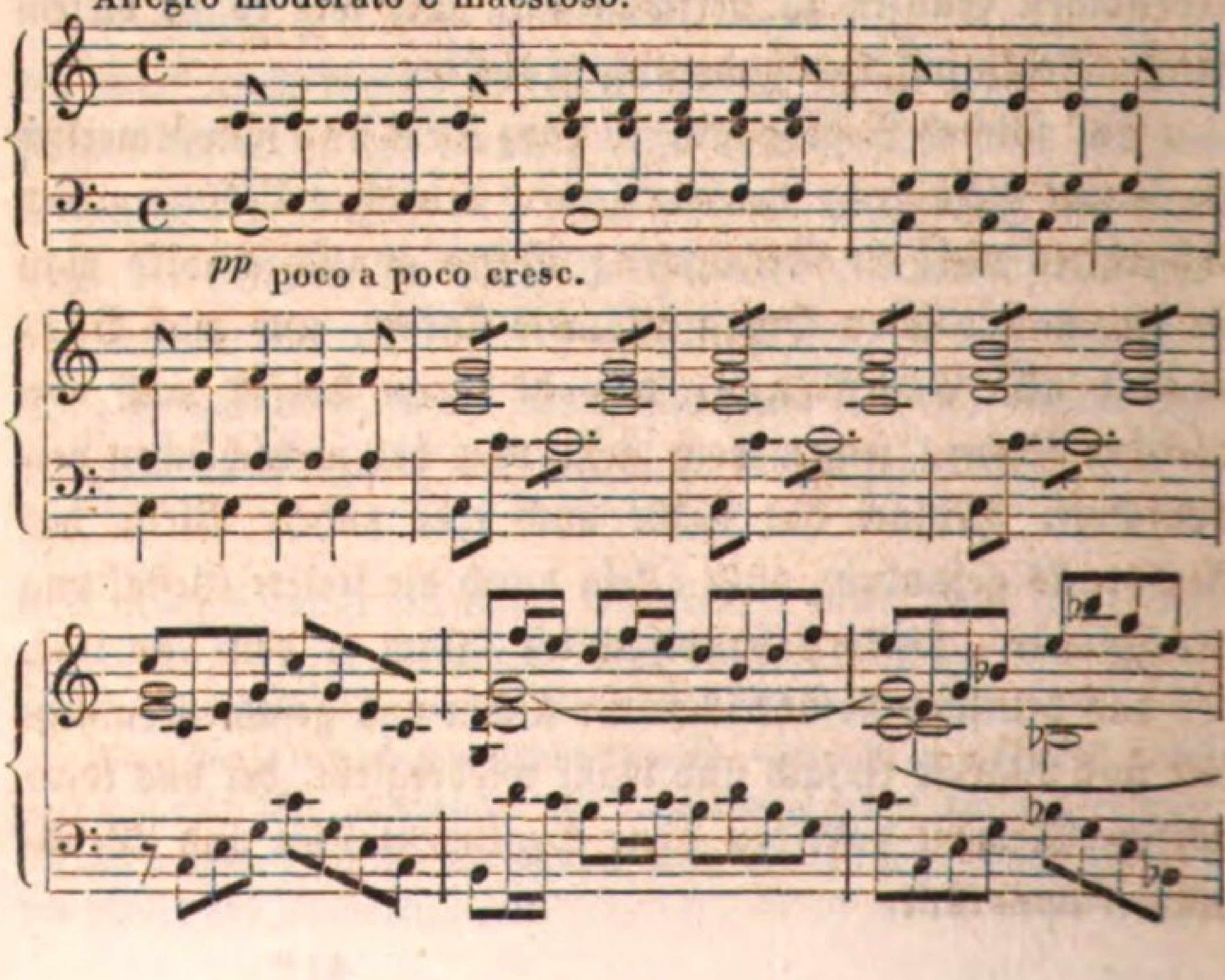
Wiedersehen der Liebenden unter solchen Umständen, in dieser Umgebung, nimmt nothwendig einen eigenthümlichen Charakter an. Jede Regung irdischer Leidenschaft verstummt angesichts der Gefahr welche sie zu bestehen haben, als deren höchster Preis die Einweihung in die Mysterien erscheint, durch welche ihre Liebe erst gerechtfertigt, ihr Besitz dauernd gegründet sein wird. Die Grundstimmung der Liebenden ist daher in diesem Augenblick eine hochernste, feierliche, deren Ausdruck gehoben wird durch die Betheiligung der ernsten Wächter des Heiligthums, welche so eben erst dessen Satzung verkündigt haben. Das unwiderstehlich hervorbrechende Gefühl der Neigung aber, deren Innigkeit und Herzlichkeit nicht geschwächt, sondern geläutert und erhoben ist, giebt dem Ausdruck des Feierlichen einen tiefgemüthlichen, menschlichen Gehalt, und die jugendlich frische, anmuthige Individualität der Liebenden einen unbeschreiblich süßen Reiz, weil der Meister es vermochte alle diese Elemente zu einem lebendigen Ganzen zu verschmelzen, wie wir es in diesem Ensemblesatz mit Bewunderung genießen.

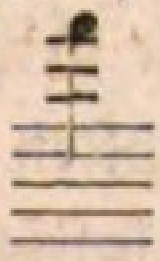
Ein solches Liebespaar, so ganz ideal und schwärmerisch in seinen Gefühlen, vermag seinen deutschen Ursprung und Charakter nicht zu verleugnen; nichts ähnliches wird man in den italiänischen Opern Mozarts finden, und auch Belmont und Constanze, obwohl ihrem Wesen nach von gleicher Natur, zeigen doch mehr von der menschlichen Leidenschaft. Mozart hat dafür auch eine andere Weise des Ausdrucks gefunden, nicht allein durch die freiere Gestaltung der Formen, sondern hauptsächlich indem er den Ton traf, der das deutsche Gefühl in seiner stillen und gefaßten Innigkeit und Wärme einfach und wahr wiedergiebt, der das idealistische Element desselben ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ausdrückt.

Den Vertretern einer edleren Menschlichkeit, wie Sarastro, Tamino und Pamina sie darstellen, gegenüber repräsentirt die Königin der Nacht das feindselige, rachsüchtige Princip. Daß sie ursprünglich zu der entgegengesetzten Rolle bestimmt war haben wir gesehen, und auch in der Art ihres Auftretens sind davon noch die deutlichen Spuren zu gewahren. Zu Anfang nämlich lernen wir sie nur als die tief gekränkte Mutter und die prächtige Herrscherin kennen und auch die musikalische Charakteristik deutet durch nichts auf ihre finstere und furchtbare Natur hin, was nicht fehlen könnte, wenn sie als solche hätte aufgefaßt werden sollen. Eine feierliche Einleitung kündigt, in einem mächtigen Crescendo aufsteigend während „die Berge sich auseinander theilen" die königliche Erscheinung an[61]. Auf

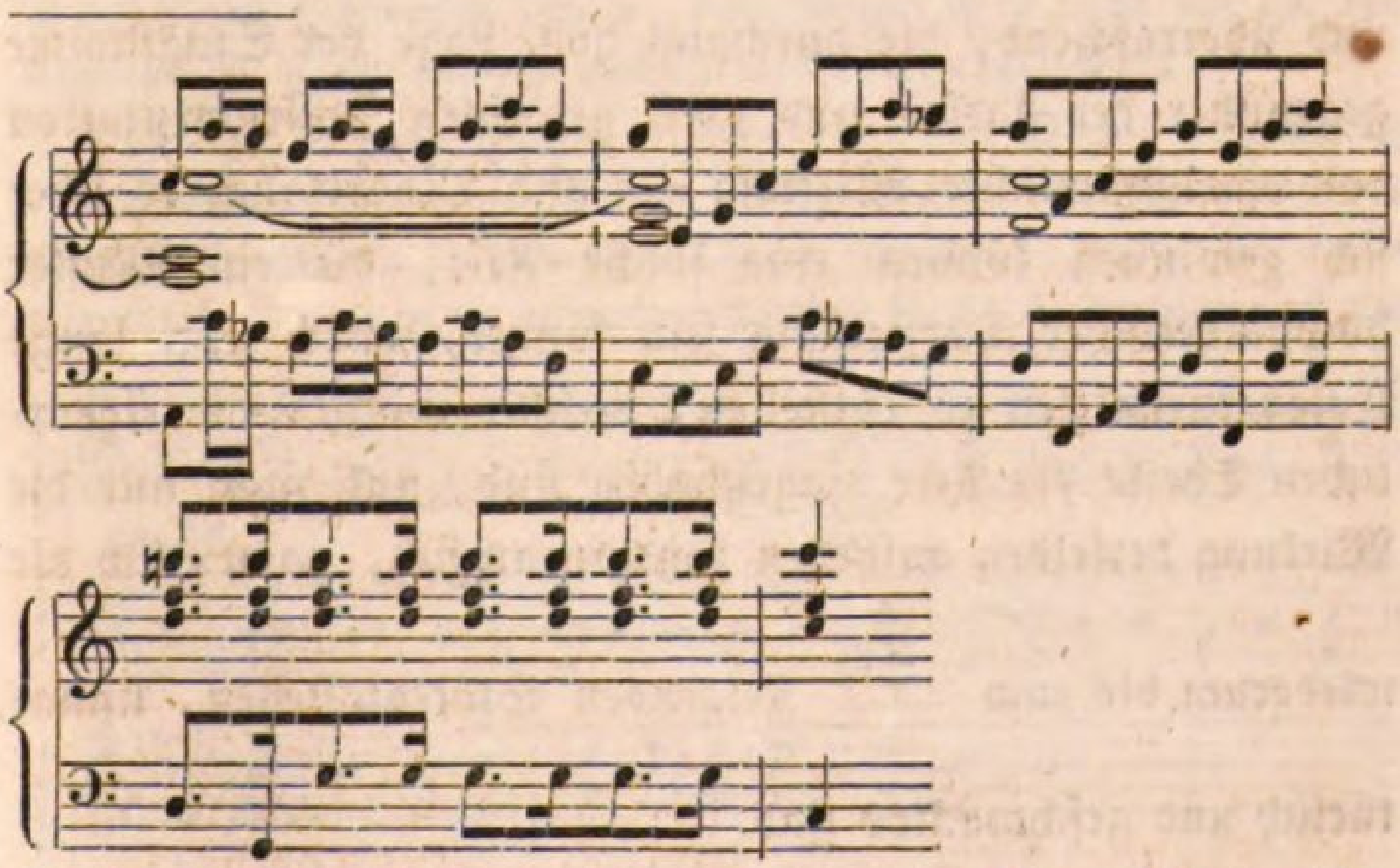
61) Es ist darauf hingewiesen (Cäcilia XX S. 133) daß dieses Ritornell mit der Stelle in Bendas Ariadne, welche den Sonnenaufgang begleitet

Allegro moderato e maestoso.

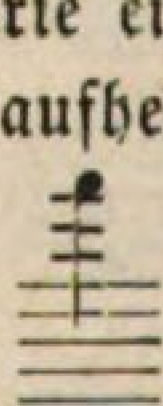


ein kurzes Recitativ folgt eine Arie in zwei Sätzen (5), die einzige in der Oper von dieser ausgeführteren Form, wozu vielleicht die hergebrachte Meinung von dem vornehmeren Charakter derselben etwas beigetragen hat. Der erste, offenbar langsamere Satz — er ist im Original ohne Tempobezeichnung — drückt in sehr einfacher und ergreifender Weise den Schmerz der Mutter aus, welcher man die Tochter geraubt hat, aber ohne in irgend einer Weise ein übermenschliches Wesen, sei es die gute Fee oder die Königin der Nacht, bestimmt zu charakterisiren. Ungleich schwächer ist das Allegro, denn nach einigen Takten von energischem Ausdruck verläuft es in eine lange Coloratur von ganz instrumentalem Charakter, an der nur auffallend ist daß solche, bis zum hohen  gehende Passagen einer Sopranstimme zugemuthet werden. Offenbar hatte Mozart hier wiederum

---



auffallende Aehnlichkeit hat. Mozart kannte und schätzte, wie wir wissen (II S. 328 ff.) Bendas Ariadne, es ist also wohl möglich daß ihm diese Stelle vorschwebte; mit Bewußtsein benutzt hat er sie schwerlich, auf jeden Fall die Wirkung bedeutend gesteigert.
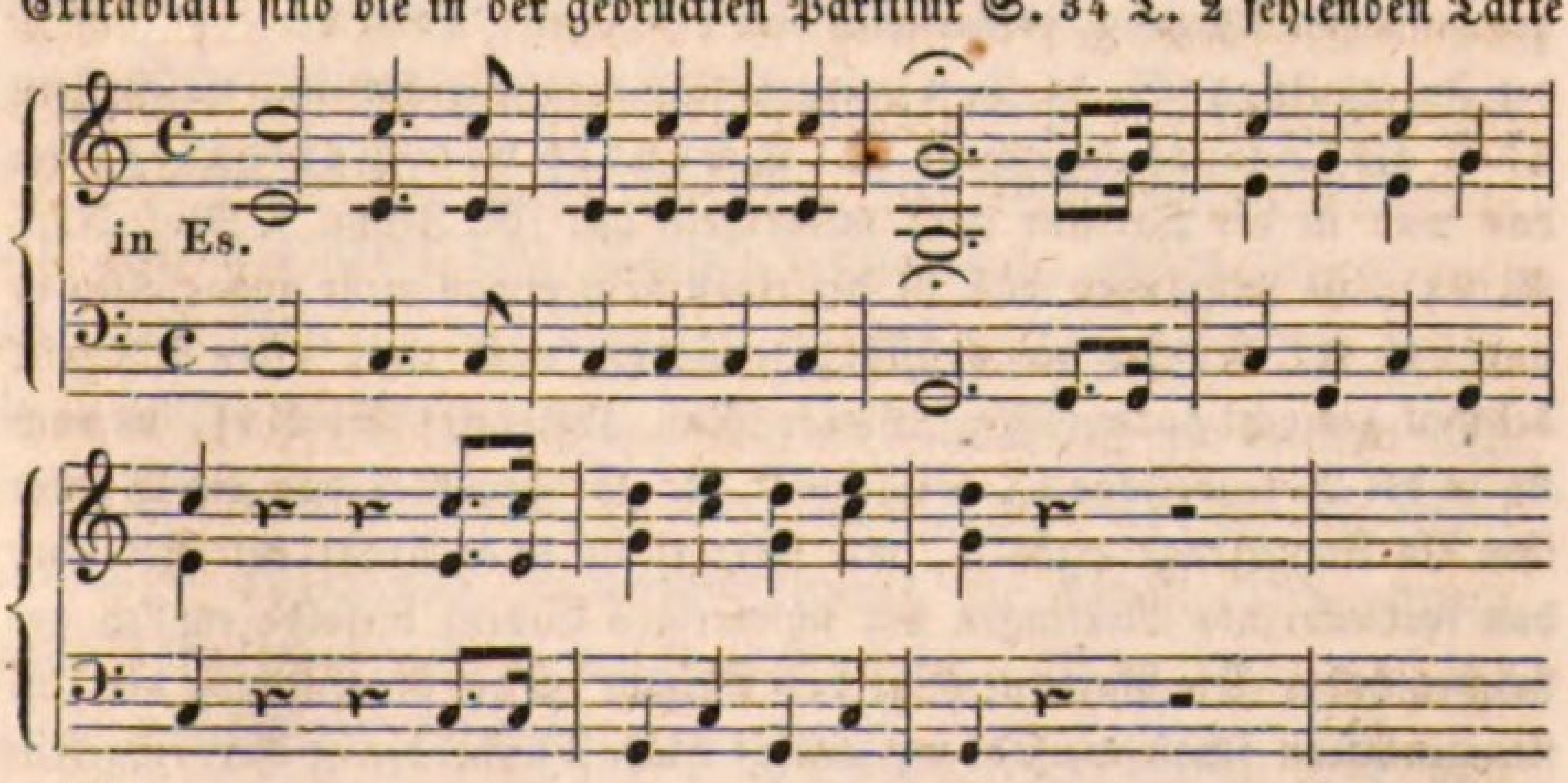
aus Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel" seiner ältesten Schwägerin, Mad. Hofer (III S. 140. 279 ff.), die Arie geopfert. Daß eine Schwester von Aloysia Weber eine fabelhafte Höhe besaß kann man sich allenfalls denken; merkwürdig aber ist es daß Schröder, der sie im selben Jahr 1791 als Oberon sah, von ihr sagt (Meyer, Schröder II, 1 S. 85): „eine sehr unangenehme Sängerin, hat nicht Höhe genug zu dieser Rolle und erquickt sie; dabei reißt sie den Mund auf wie Stephanie d. ä." Jedenfalls hat sie sich etwas darauf zu Gute gethan und mag auch einem Theil des Publicums damit imponirt haben; Mozart hat ihr ein noch größeres Opfer mit der zweiten Arie (15) gebracht, in welcher die Königin der Nacht ihrer Tochter Rache an Sarastro zu nehmen befiehlt. Die Anlage derselben ist frei und groß, der Ausdruck der leidenschaftlichsten Erbitterung gewaltig, die beiden Haupttheile musikalisch bedeutend und dramatisch charakteristisch, der Schluß wahrhaft pathetisch und überraschend, die durchaus hohe Lage der Singstimme gegenüber der starken und grell gefärbten Instrumentation von eigenthümlicher Wirkung — und Mozart hat es über sich gewinnen können eine solche Arie, die ein Muster hochpathetischer Darstellung sein könnte, durch zwei lange Coloraturpartien zu entstellen, welche zwischen die eigentlichen Theile der Arie eingeschoben sind, und nicht nur die Wirkung derselben aufheben sondern an sich, namentlich die wiederum bis zum  steigenden Staccatostellen, unnatürlich und geschmacklos sind.

Dieser sternflammenden Königin dienen drei **Damen** zum Gefolge, welche aber von der furchtbaren Natur derselben nichts verrathen. Es ist nicht allein unverkennbar daß

sie ursprünglich als wohlwollende gute Feen gedacht waren, sondern die Art wie die Oper sie auffaßt hat etwas von Wielands oder Musäus Schalkhaftigkeit, wenn auch nicht ihre Feinheit und Grazie; was sie von dieser besitzen, verdanken sie lediglich Mozart. Gleich in der Introduction stellen sie sich so dar. Tamino stürzt in angstvoller Flucht vor einer furchtbaren Schlange[62], welche durch das Orchester sehr lebendig ausgedrückt wird, auf die Bühne; in dem Augenblick, wo er besinnungslos zusammenstürzt, erscheinen die drei Damen und erlegen das Ungethüm[63]. Allein indem sie sich den schönen Jüngling betrachten fühlen alle eine

62) Ursprünglich stand im Text „dem grimmigen Löwen zum Opfer erkoren — schon nahet er sich"; erst später hat Mozart die listige Schlange an die Stelle gesetzt. In den fliegenden Blättern für Musik (I S. 441 ff.) wird die Schilderung dieser Schlange mit der in Webers Euryanthe verglichen, beiden gleiche Wahrheit des Ausdrucks, Mozart der Vorzug der Anmuth zugesprochen. Vermuthlich würde man auch die Löwennatur in der Musik nachweisen können, denn Mozart ist es wohl nur auf den Ausdruck der Flucht vor dem nachsetzenden Thier angekommen.

63) Es ist schon bemerkt (III S. 451) daß Mozart ursprünglich Trompeten und Pauken von Anfang her angewandt hatte, dann dieselben strich um sie mit dem Auftreten der Damen einfallen zu lassen. Auf einem Extrablatt sind die in der gedruckten Partitur S. 34 T. 2 fehlenden Takte



notirt.

Regung der Zärtlichkeit, jede will bei ihm bleiben und die anderen mit der Botschaft zur Königin schicken; darüber gerathen sie in Streit, der endlich dadurch geschlichtet wird daß alle drei gehen, und mit einem zärtlichen Lebewohl verlassen sie den ohnmächtigen Tamino. In drei ziemlich ausgeführten Sätzen von verschiedenem Charakter, die sich sehr angemessen steigern, ist diese Situation mit ebensoviel Lebhaftigkeit als guter Laune ausgeführt, und obwohl diese Damen sich nicht als höhere Wesen verrathen, so bewegen sie sich mit soviel natürlicher Anmuth, daß die nicht grade fein angelegte Situation einen ungestört heiteren Eindruck macht[64].

In ähnlicher Weise, obgleich nicht so lebhaft weil sie nicht allein sind, äußern sich die Damen in dem Quintett (6), in welchem sie Papageno von seinem Schloß befreien, ihm und Tamino Flöte und Glockenspiel überreichen und schließlich die Begleitung der drei Knaben versprechen. Man sieht, es sind auch hier noch wohlthätige Wesen welche schützende Wundergaben verleihen, allein eine höhere Natur wird auch hier erst da angedeutet, wo sie der

64) Die Originalpartitur zeigt die Spuren einer von Mozart vorgenommenen Kürzung, indem nach dem vierzehnten Takt, vor dem Schluß der Introduktion (S. 54 T. 4) eine Stelle weggestrichen ist, welche zum Theil als Cadenza bezeichnet ist. Schnyder von Wartensee, der das was in der Partitur steht mitgetheilt hat (N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 42), ist entgangen daß in derselben noch etwas mehr ausgefallen ist und daß Al. Fuchs die vollständige Cadenz nach einer alten Abschrift bekannt gemacht hatte (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1841 S. 244), wonach sie in der Notenbeilage IX wiederholt ist. Er berichtet daß ein Musiker ihm als Augenzeuge erzählte, wie Mozart in einer Probe entrüstet über das fortwährende Mißlingen der schwierigen Cadenz dieselbe endlich gestrichen habe. Die Partitur zeigt daß Mozart bei der Ausführung der Instrumentation schon die Cadenz getilgt hatte, denn die später eingetragenen Stimmen überspringen dieselbe.

drei Knaben erwähnen, und hier weist der fremdartige geheimnißvolle Ton vielmehr auf die Knaben und ihre Beziehung zu den Mysterien hin. Uebrigens hat ihre neckende Vertraulichkeit Papageno und ihre galante Höflichkeit Tamino gegenüber durchaus den Charakter eines heiteren bürgerlichen Verkehrs und demgemäß hält auch die Musik durchweg einen gemüthlichen und jovialen Ton fest, der sich nur da über den einer leichten und lebendigen Conversation erhebt, wo die Verleihung der Wundergaben das Interesse höher spannt, aber mit einer großen Frische und Natürlichkeit einen außerordentlichen Reiz des Wohlklangs vereinigt.

Im zweiten Quintett (13) treten dieselben Damen allerdings als Widersacherinnen der Geweihten auf, aber ihr Charakter ist bereits so festgestellt daß sie auch hier nicht in furchtbarer Gestalt erscheinen können; sie haben die frau-basenhafte Aufgabe Tamino und Papageno zum Schwatzen zu verleiten und durch Einflüsterungen am Orden irre zu machen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, während Tamino sie zurückweist und jenen bei seiner Pflicht erhält. Es kam also auch hier nicht darauf an ein unheimlich düsteres Gemälde zu entwerfen, sondern das komische Moment der Situation nach den verschiedenen Richtungen hin ohne Uebertreibung zur Geltung zu bringen. Den Mittelpunkt bildet natürlich Papageno, den seine Schwatzhaftigkeit und Furchtsamkeit den Damen zuwendet, während er nur durch den Respect vor Tamino in Schranken gehalten wird, die Damen scheinen auch mehr Unterhaltung zu suchen als einen ernstlichen Zweck zu verfolgen, und so erhält selbst Taminos ehrenfeste Standhaftigkeit in dieser Umgebung unwillkührlich einen komischen Anstrich. Das Ganze trägt daher denselben leichten und heiteren Charakter, der den Damen auch vorher eigen war, erhebt sich aber nicht zu

einzelnen Momenten von solcher Bedeutung wie das erste Quartett; um so größer wirkt zum Schluß der Contrast der gewaltigen Accorde, unter welchen die Damen von den Geweihten verjagt mit einem Angstschrei verschwinden, Papageno zu Boden sinkt.

Die eigenthümliche musikalische Wirkung dieser Musikstücke beruht wesentlich auf dem Geschick, mit welchem die drei Frauenstimmen benutzt sind, welche richtig gestellt einen ebenso kräftigen als hellen Klang entwickeln. Es kam daher darauf an theils die einzelnen Sätze so anzulegen und die Motive so zu bilden, daß eine lebendige Bewegung und charakteristische Ablösung der Stimmen Statt findet — eine Kunst, die besonders in der Introduction auf mannigfache Art zur Geltung gebracht ist —, theils da wo sie zusammentreten die Stimmen in die jedesmal wirksamste Lage zu bringen und um die sonst unvermeidliche Monotonie der verwandten Stimmen zu vermeiden die einzelnen charakteristisch zu führen. Es ist interessant im Detail zu beobachten, wie sinnreich und geschickt immer neue Vortheile benutzt sind um die rechte Wirkung zu erzielen; ein durchgehendes Mittel ist die selbständige Führung der tiefen Stimme, welche meistens ihren eigenen Gang geht, während die beiden höheren Stimmen näher zusammenhalten, dadurch entsteht eine bestimmte, leicht faßliche Gliederung und charakteristische Lebendigkeit zugleich mit dem ergiebigsten Klange[65]. Wo die Männerstimmen hinzutreten erweitern sich natürlich die Combinationen theils durch Gegensätze theils in der Vereinigung, wovon namentlich das erste Quintett die schönsten und
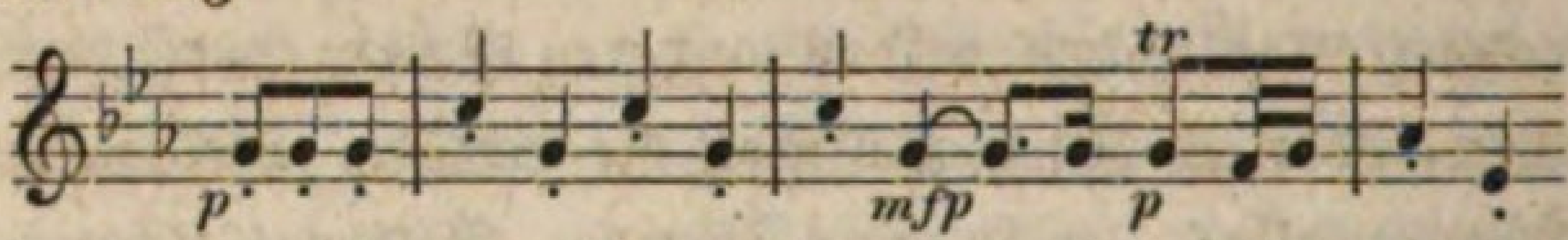
65) Die Partien der drei Knaben sind in ähnlicher Weise behandelt, doch ist hier die Ausführung ungleich einfacher, wie dies der Sache entspricht.

reichsten Beispiele bietet. Auch die Instrumentation hebt in eigenthümlicher Weise die Wirkung der Singstimmen hervor. Im Ganzen ist sie der Natur der Sache nach leicht gehalten; um aber eine feste Grundlage zu bieten gehen häufig beide Geigen mit der dritten Stimme anstatt des Basses, während Blasinstrumente die oberen Stimmen unterstützen, wodurch eine eigenthümlich leichte, helle und doch kräftige Klangfarbe hervorgebracht wird. Uebrigens zeigt sich auch hier die größte Mannigfaltigkeit in der Nuancirung der Instrumentation; man darf nur das Allegretto $^6/_8$ in der Introduction mit den beiden anderen Sätzen derselben vergleichen, oder im ersten Quintett die Stellen „Bekämen doch die Lügner alle", „o so eine Flöte", „Silberglöckchen" und schließlich die Ankündigung der drei Knaben darauf ansehen, um sich zu überzeugen, wie reiche Mittel der feinsten Charakteristik und wirksamsten Steigerung in der Instrumentation angewendet sind und wie sich das Orchester stets mit den Singstimmen zu einem eigenthümlichen neuen Wohllaut vereinigt.

Zum Gefolge der Königin der Nacht gehört seinem Wesen nach auch der Mohr Monostatos, der nur durch die oft berührte Inconsequenz in der Umgebung des Sarastro geblieben ist und nun, damit auch die Figur des Verräthers am Orden nicht fehle, zum Ueberläufer gemacht ist. Er tritt nicht bedeutend hervor, weder im Terzett (7), in welchem er Pamina bedroht und dann vor Papageno erschreckt davon läuft, noch im ersten Finale, wo ihn erst Papageno tanzen und nachher Sarastro prügeln läßt. Aber er hat im zweiten Aufzug, als er Pamina schlafend überrascht, ein Lied (14) zu singen, welches ohne die Grenzen eines einfachen Liedes irgendwie zu überschreiten, ein Meisterstück psychologisch-dramatischer Charakteristik ausmacht.

Man glaubt zu fühlen wie die lüsterne Sinnlichkeit das Blut heiß durch die Adern jagt daß alle Nerven zittern, wenn man diese ganz leise rastlos fortrieselnde, prickelnde Musik hört, in der Melodie und Instrumentation auf merkwürdige Weise einander heben[66].

Am schärfsten charakterisirt ist das Reich der Nacht bei dem letzten Auftreten, als die Königin mit ihren Damen von Monostatos geführt ins Heiligthum sich einschleicht um Rache zu üben. Das Motiv, welches dem Satz zu Grunde liegt



ist ebenso bezeichnend für das unheimliche Heranschleichen als es geeignet ist für eine harmonische Durchführung, welche der Situation folgt, und der Anruf an die Königin der Nacht nimmt einen Ausdruck von düsterer Feierlichkeit an, der gegen den würdigen Ernst der Eingeweihten sehr charakteristisch absticht.

Als das dritte Element neben den Geweihten und dem Reich der Nacht tritt Papageno auf. Auch die unvermeidliche Figur des lustigen Dieners bekam durch die Einführung der freimaurerischen Beziehungen eine etwas andere Färbung; die hauptsächlich an ihm hervortretenden Eigenschaften der Sinnlichkeit, Furchtsamkeit und Schwatzhaftigkeit, auf welchen die komische Wirkung beruht, machen ihn hier den

66) Marx (Kompositionslehre IV S. 541 f.) hat mit Recht auf die drastische Wirkung der nur hier angewandten Piccoloflöte aufmerksam gemacht, welche in der raschen Figur mit der Flöte und Violine zusammengeht. Auch die zitternde Sechzehntelbewegung der Saiteninstrumente und die starken Accente der Clarinetten und Fagotts tragen wesentlich zur Charakteristik bei. Uebrigens hatte Mozart das Tempo anfangs mit Allegretto bezeichnet und dann Allegro gesetzt.

höheren Anforderungen und den Prüfungen der Eingeweihten gegenüber zum Typus des natürlichen Menschen, der ohne edlere Regungen zu spüren, sich durch sinnliche Genüsse befriedigt fühlt. Vielleicht hat man es diesen Anschauungen zu danken, wenn Papageno um ihn nur überhaupt in diese Verbindung bringen zu können sich bei weitem weniger gemein und geschmacklos zeigt als die meisten Kasperles und diesem verwandte Gestalten jener Zeit. Zwar ist er nur ein Spaßmacher, der sich von feinem Witz und echtem Humor in weiter Entfernung hält, allein seine Späße sind bei großer Einfalt gesund und natürlich und hängen unverkennbar mit einer Seite deutscher Sinnes- und Gemüthsart zusammen, die in ihrer Beschränktheit doch sehr mächtig ist, und es erklärlich macht wie Papageno der Liebling eines großen Theils des Publicums wurde und geblieben ist. Wenn auch Schikaneder, der sich diese Rolle auf seinen Leib zuschnitt, und sich später an dem Frontespice des neuen Schauspielhauses auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darstellte, am Erfolg seinen Antheil hat, so fällt das wesentliche Verdienst auch hier Mozart zu, der es verstand der gemüthlichen Lustigkeit, wie sie unserem Volk eigen ist, den musikalischen Ausdruck in künstlerisch ausgebildeter Form so glücklich zu verleihen, daß was er dem Volk abgelauscht hatte von diesem bereitwillig wieder aufgenommen wurde. Denn daß Schikaneder ihm auch bei den Melodien geholfen haben soll, wird Niemand so verstehen, als sei er Mozarts Erfindungskraft zu Hülfe gekommen, am wenigsten wer eingesehen hat, daß eine einfache Melodie, ein einfaches Lied nicht ohne große und bewußte Kunst vollendet wird, und daß nicht das Gemeine und Rohe volksthümlich wird, sondern in schlichter Einfalt das Wahre und Schöne.

Papageno zeigt sich zunächst in seinen Liedern, welche die echte Weise des deutschen Volksliedes seinem lustigen Charakter nach wiedergeben, munter und gutmüthig, ohne eine Spur leidenschaftlicher Erregung, ohne einen Schatten von Wehmuth, der ungetrübte Ausdruck des Wohlseins im behaglichen Genuß. Das erste Lied (3) „der Vogelfänger bin ich ja“, ist in seiner ganzen Anlage und Ausführung ungemein einfach, aber von einer äußerst glücklichen, unmittelbar eingehenden Melodie; die Begleitung erhält durch die Hörner, die hier wie im zweiten Lied mit ihren natürlichen Tönen und Gängen hervortreten, etwas recht Frisches und einen besonderen Spaß machen noch die Zwischenspiele der Rohrpfeife — nach ihm auch Papagenoflöte genannt —  und des antwortenden Orchesters, welche später öfter wiederkehren. Das zweite (21) hat zwei durch Takt und Tempo unterschiedene Theile, ist aber übrigens ebenso einfach liedmäßig behandelt und trägt denselben Charakter behaglicher Lustigkeit, der die Grundlage seiner Popularität ist, wie jenes erste Lied; hat Schikaneder den glücklichen Impuls zu der musikalischen Conception gegeben (S. 564), so ist Mozart in der runden und präcisen Ausführung nicht zurückgeblieben. Die Begleitung hat hier eine eigenthümliche Zuthat durch das Glockenspiel Papagenos erhalten —, „eine Maschine wie ein hölzernes Gelächter“ heißt es im Textbuch, istromento d'acciajo nennt Mozart es in der Partitur[67] —

67) Der berühmte Contrabassist Pischlberger, nach Treitschke Kapellm. Henneberg, „behämmerte“ das Instrument hinter den Coulissen. — Im Organ für kirchl. Tonkunst (1857 N. 1 S. 2 f.) ist folgender Brief Mozarts nach der Wiener Mus. Ztg. 1856 abgedruckt,

das sich ebenfalls in Ritornells und Zwischenspielen vernehmen läßt, mit leichten Variationen bei den verschiedenen Strophen. Dies Instrument war zuerst im ersten Finale laut geworden, wo Papageno dadurch die Sklaven des Monostatos zum Tanzen und Singen bringt. Dort tritt es in den Vordergrund, indem es die Melodie allein führt, die nur von den Saiteninstrumenten pizzicato begleitet wird, auch der Chor, der bald dazu einfällt, hat mehr den Charakter einer Begleitung welche Harmonie und Rhythmus hervorhebt; das Ganze ist bei der harmlosesten Einfachheit von allerliebstem Effect[68]. Zum drittenmal bewährt das Glocken-

---

welchen Karl Mozart dem Kapellmeister Zawertel beim 35 Linienregiment geschenkt habe.

„Liebstes, bestes Weibchen. Nun ging ich auf das Theater bei der Arie des Papageno mit dem Glockenspiel, weil ich heute so einen Trieb fühlte es selbst zu spielen. Da machte ich nun den Spaß, wie Schikaneder eine Haltung hat, so machte ich ein Arpeggio — der erschrak — schaute in die Scene und sah mich — als es das zweitemal kam machte ich es nicht — nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord — dann schlug er auf das Glockenspiel und sagte: halts Maul — alles lachte dann — Ich glaube daß viele durch diesen Spaß das erstemal erfuhren daß er das Instrument nicht selbst schlägt. — Samstags Nachts um halb 11 Uhr."

Was Mozart veranlaßt hat seiner Frau, die damals in Wien war, diese kleine Begebenheit schriftlich mitzutheilen dürfte schwer zu errathen sein.

68) In der Pariser Verballhornung der Zauberflöte, von welcher noch die Rede sein wird, ist diese Scene zu einem ganz besonderen Effect verarbeitet worden. Der edle Schäfer Bochoris, in den Papageno verwandelt worden ist, singt dies Lied um die Wächter zu bewegen Pamina frei zu geben „und setzt dadurch die zwölf dienenden Mohren und den Wächter nach und nach in eine so originell komische und wollüstige Bewegung, daß sie während seines flehenden Gesanges einen äußerst charakteristischen pantomimischen Tanz voll Neugier und Entzücken um ihn her formiren. Dazu fällt der Chor der Wächter ein, zwischen dem

spiel seine Macht — auch die Zauberflöte wird dreimal gespielt — im letzten Finale, wo es dem verzweifelnden Papageno seine Papagena herbeirufen hilft. Die Natur des Instruments bedingt große Einfachheit der klavier- oder harfenartigen Behandlung[69], die außer leichten Melodien und Accorden vorwiegend arpeggirend ist.
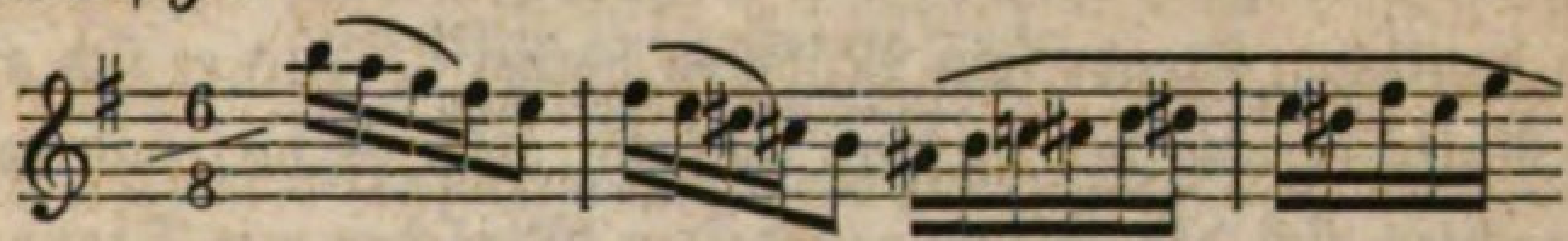
Die Hauptscene für Papageno ist im letzten Finale, wo er, nachdem ihm die kaum gesehene Papagena wieder entrissen ist, vor Liebeskummer endlich den Entschluß faßt sich das Leben zu nehmen — das Gegenstück zu der pathetischen Scene der verzweifelnden Pamina. Der Ausdruck der Gutmüthigkeit und einer, wenn auch nicht edlen, doch wahren Empfindung, welcher die musikalische Darstellung beherrscht, läßt die komische Situation nicht zu einer possenhaften werden. Die Behaglichkeit Papagenos ist einer lebhaften Unruhe gewichen, seine Noth und sein Schmerz spricht sich mit starken Accenten aus, zum Theil stärkeren als Mozart sie in ernsten Situationen anzuwenden pflegt; aber das Ganze hat den unverwüstlichen Charakter von Jovialität behalten, den eine solche Natur wie Papageno auch in der Noth nicht verläugnen kann, wie ein Kind bei aller Ernsthaftigkeit mit
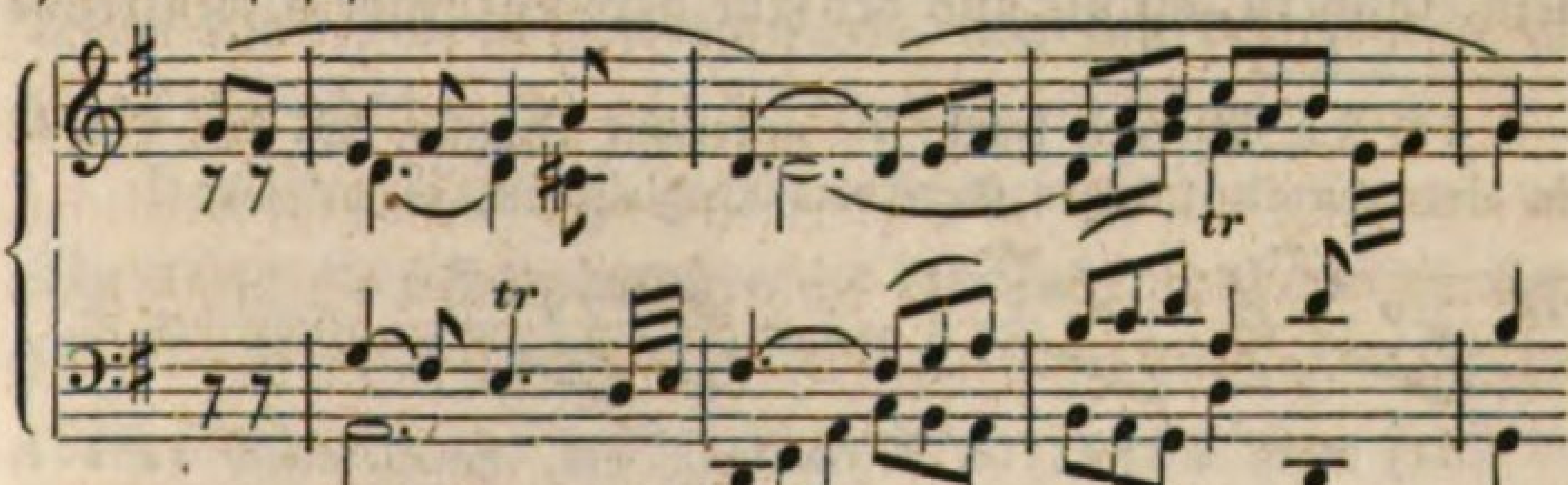
---

Lais mit seiner schönen Stimme fortfährt lieblich zu singen, und das von Entzücken übernommene betäubte schwarze Wächterchor liegt in malerischen Gruppen zu seinen Füßen. Es ist nicht möglich" setzt Reichardt der diese Scene beschreibt (Vertraute Briefe aus Paris I S. 438 f.) hinzu „sich etwas pikanteres und vollkommneres in der Composition und Ausführung zu denken." Auch machte sie solchen Eindruck daß sie, was dort noch nie vorgekommen war, wiederholt werden mußte (A. M. Z. IV S. 72). Die Umarbeitung der Musik, welche dadurch nöthig wurde, ist mitgetheilt A. M. Z. IV Beil. I.

69) Bei einer im Juni 1793 in Godesberg veranstalteten Aufführung der Zauberflöte hatte Neefe statt des Glockenspiels ein Stahlklavier machen lassen, das gute Wirkung that (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 151).

der es seinen Herzenskummer ausdrückt dem Erwachsnen ein Lächeln abnöthigt. Dies Doppelwesen drückt z. B. die Violinfigur
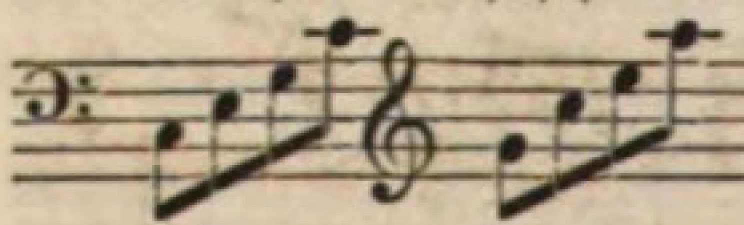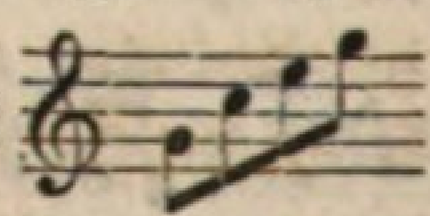


sehr charakteristisch aus, die in ihren schmerzhaften Windungen doch auch etwas Spielendes hat, das sofort hervortritt, wo sie sich in Durtonarten bewegt. Die Form dieser langen Scene ist ganz frei; ohne Takt und Tempo zu ändern geht die musikalische Darstellung den einzelnen Momenten der Empfindung genau nach, wobei declamatorische Stellen den meistens langgesponnenen melodischen Faden mitunter wirksam unterbrechen, am geeigneten Ort werden auch bezeichnende Wendungen wiederholt um das Ganze fester zusammenzuhalten. So kehrt die besonders durch die Führung der Mittelstimme charakteristische Stelle



dreimal wieder mit den Worten „drum geschieht es mir schon recht!" „Sterben macht der Lieb' ein End", und „Papageno frisch hinauf, ende deinen Lebenslauf!" Indessen wird dadurch weder die Rondo- noch sonst eine eigentliche Arienform hervorgebracht, das Ganze behält einen entschieden liedartigen Charakter. Erst am Ende, als es wirklich ans Hängen gehen soll, tritt langsameres Tempo und ein so düsteres Moll ein, als würde es nun der bitterste Ernst. Da stellen sich

die drei Knaben hülfreich ein und erinnern ihn an sein Glocken-spiel; auf der Stelle belebt dies seinen Muth und indem er dasselbe erklingen läßt, ruft er mit der Zuversicht einer kindlich herzlichen Freude sein Mädchen herbei[70]. Als er sich auf die Aufforderung der Knaben umsieht, steht sie da, und nun betrachten sich die beiden gefiederten Menschen mit Staunen und Freude, kommen allmählich näher, bis sie einander um den Hals fallen. Der komische Einfall dies durch das abgebrochene Pa-pa-pa, welches sie anfangs langsam, dann mit steigender Schnelligkeit einander entgegenrufen, bis sie mit Papageno! und Papagena! sich umarmen soll von Schikaneder ausgegangen sein[71]. Daß das Gefühl des Glücks welches sie in ihrer Wiedervereinigung empfinden sich sofort in der Vorfreude über viele bevorstehende kleine Papagenos und Papagenas ausspricht, sollte wohl nicht bloß ein scherzhafter Charakterzug unbefangener Naturmenschen sein, sondern auf die aus der Ehe hervorgehende Elternfreude

70) Im Ritornell weicht die gestochene Partitur (S. 327 Takt 5) in einer charakteristischen Note vom Original ab, in welchem

 anstatt  geschrieben ist.

71) Nach Castellis Mittheilung (ill. Familienbuch 1852 II S. 119), die sich auf den Bericht des Bassisten Seb. Mayer gründet, riefen die beiden nach Mozarts ursprünglicher Composition staunend aus: „Papageno! Papagena!" Da habe Schikaneder bei der Probe ins Orchester hinuntergerufen: „Du, Mozart, das ist nichts; da muß die Musik mehr Staunen ausdrücken. Beide müssen sich erst stumm anblicken, dann muß Papageno anfangen: ‚Pa-pa-pa-pa', Papagena muß das wiederholen, bis endlich beide entzückt ‚Papageno! Papagena!' ausrufen." Daß Mozart das Duett auf Schikaneders Begehr umarbeitete beweist das S. 564 abgedruckte Billet und jener mag eine solche Anregung gegeben haben, nur kann sie nicht in die Zeit der Proben gefallen sein, weil das Duett in der Originalpartitur im Zusammenhange des ganzen Finales fortgeschrieben ist; es kann sich nur um frühere Entwürfe handeln.

als das „höchste der Gefühle“ hinweisen; denn ursprünglich schloß das Duett mit den Worten

> wenn dann die Kleinen um sie spielen
> die Eltern gleiche Freude fühlen,
> sich ihres Ebenbildes freun,
> o, welch ein Glück kann größer sein? [72]

Mozart hat sie nicht componirt, offenbar, weil ihm hier die moralische Betrachtung nicht angemessen schien; er hat statt dessen eine wahrhaft kindliche Freude, die von sinnlichen Gelüsten gar nicht berührt ist, sondern in Lust und Scherz ihr volles Genüge findet, so lebendig und natürlich ausgedrückt, daß man mit den lustigen Leuten lustig werden muß. Hier ist denn auch das Mittel des raschen Sprechens am rechten Ort gründlich angewendet; wenn Papageno bis dahin fast nie hat zu Wort kommen können, hier läßt er seiner Zunge freien Lauf nach Herzenslust und seine neugewonnene Hälfte giebt ihm darin nichts nach, um die Wette treibt einer den andern vorwärts und kaum wissen sie ein Ende zu finden.

Das Gegenstück ist das Duett welches Papageno mit Pamina singt, nachdem er sie benachrichtigt hat daß Tamino von Liebe erfüllt zu ihrer Befreiung gekommen sei (8). Den Gedanken daß wahre Liebe Mann und Weib durch die

72) Angedeutet wurde dies schon durch die Worte, mit welchen die Knaben Papagena zu Papageno hinführen:

> Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
> dem Mann sollst du dein Herzchen weihn.
> Er wird dich lieben, süßes Weibchen,
> dein Vater, Freund und Bruder sein;
> sei dieses Mannes Eigenthum!

Mozart hat auch diese weggelassen, weil sie die Handlung störend aufhalten und ernsthafte Mahnungen hier nicht die rechte Wirkung machen würden; wie er denn mit richtigem Takt in dieser Scene überhaupt die Knaben möglichst zurücktreten läßt.

innigste Vereinigung der Gottheit näher führe, wie ungeschickt er auch ausgedrückt ist, hatte Mozart feierlich und würdig ausdrücken zu müssen geglaubt, aber Schikaneder verlangte grade hier etwas ganz Populäres. Er hatte nicht Unrecht, denn Papagenos Sphäre ist die einer natürlich einfachen Empfindung, nicht der aufgeklärten Moral, auch Pamina ist ein unerfahrnes junges Mädchen, die nur ihren Gefühlen folgt, und es entspricht der Situation daß sie in den durch Papageno angeschlagenen Ton einstimmt. Der große Stil wäre also nicht am Ort; obgleich man auch fragen kann, ob die ganze Betrachtung am Ort sei. Es wurde Mozart nicht leicht Schikaneder hier zu befriedigen, der jeden neuen Versuch schön aber zu gelehrt fand; erst beim dritten- oder nach anderer Erzählung beim fünftenmal[73] traf Mozart den einfachen Ton warmer Empfindung, der nach Schikaneders Urtheil Jedermanns Ohr und Herz gewinnen mußte[74]. Er täuschte sich nicht; bei der ersten Aufführung war dies Duett das erste Stück welches Beifall fand, und ein Kritiker[75] der sich ärgerte daß „das Gemozarte“ im Jahr 1793 noch kein Ende genommen hatte, sah mit Verdruß „in Concerten sich die Köpfchen der Damen wiegen wie Mohnköpfe auf leichtem

73) „Hr. Schikaneder hat es sich zur Gewohnheit gemacht in jede seiner Opern hineinzupfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen wegzustreichen und schlechte dafür hinzusetzen. Selbst Mozart mußte sich bei der Verfertigung der Zauberflöte seiner Kritik aussetzen und hatte nicht wenig Verdruß dabei auszustehen. Z. B. das Duett ‚Bei Männern‘ mußte er fünfmal componiren ehe es ihm gut war“ (A. M. Z. I S. 448).

74) Es ist schon bemerkt (III S. 450) daß Mozart bei eiligem Niederschreiben nicht allein zu Anfang die Blasinstrumente auszufüllen vergaß, sondern auch die Takte falsch abtheilte, was er später änderte, indem er alle Taktstriche nicht ausradirte, wie dort gesagt ist, sondern ausstrich und die richtigen hinzusetzte.

75) Berl. mus. Zeitg. 1793 S. 148.

Stengel, wenn das poetisch unsinnige Ding gesungen wurde: Mann und Weib und Weib und Mann (macht netto vier) reichen an die Gottheit an"[76].

Es ist in der Natur wohl begründet daß eine Individualität wie die Papagenos durch ihre naive Gutmüthigkeit und Jovialität Einfluß auf die Personen äußert, mit welchen sie in Berührung tritt, sie ruft ein gewisses Entgegenkommen und, wo es nöthig ist, ein unbewußtes Herabsteigen unwillkührlich hervor und dies muß auch in der musikalischen Darstellung sich geltend machen. Wo Papageno auftritt, mag er lustig oder bekümmert sein, wird ein Ton herzlicher Gemüthlichkeit angeschlagen, der unwiderstehlich mit sich fortzieht. Am nächsten steht ihm durch Unbefangenheit der Empfindung Pamina, welche erst allmählich zum Bewußtsein ihrer höheren und edleren Natur kommt; daher sie wie in dem eben genannten Duett so auch im ersten Finale auf der Flucht sich im Ausdruck der von beiden getheilten Empfindung von Papageno nicht unterscheidet; eine markirte Charakte-

---

76) Kapellmeister Trübensee in Prag, welcher als Oboist in Schikaneders Orchester angestellt war, erzählte Schnyder von Wartensee, daß eine verworfene Composition dieses Duetts in großem Stil bei den späteren Aufführungen abwechselnd mit der jetzt bekannten aufgeführt und auf dem Theaterzettel angekündigt worden sei „mit dem alten Duett" oder „mit dem neuen Duett" (N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 43). Bei der ersten Aufführung der Zauberflöte in dem neuen Theater an der Wien im Jahr 1802 setzte Schikaneder folgende Erklärung auf den Zettel (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1842 S. 58): „Da ich so glücklich war Mozarts Freundschaft zu besitzen und er aus wahrer Bruderliebe zu mir auf mein originelles Werk seine Meistertöne setzte, so werde ich heute das verehrungswürdige Publicum mit zwei, mir allein hinterlassenen Musikstücken von Mozarts Composition vielleicht angenehm überraschen." Eins derselben mag jenes anfangs verworfene Duett gewesen sein, über das andere ist nicht einmal eine Vermuthung gestattet, da in Wien jede Tradition spurlos verschwunden ist.

ristik ihrer Individualität würde den Totaleindruck beeinträchtigen ohne der psychologischen Wahrheit Gewinn zu bringen. Allein beim Nahen des Sarastro scheiden sie sich; während Pamina sich hier in stolzem Selbstgefühl aufrichtet, äußert Papageno auf die lebhafteste Art seine Angst, die ihn überhaupt am leichtesten aus seinem Gleichmuth bringt, wie sie ihm auch im ersten Quintett (6) sehr energische Aeußerungen entlockt, als er den Auftrag erhält Tamino nach Sarastros Burg zu geleiten. Im zweiten Quintett (13) wird seine Furcht durch Taminos Gegenwart gedämpft und der Verdruß nicht sprechen zu dürfen und nicht schweigen zu können gewinnt die Oberhand, wodurch er noch mehr als im ersten die Hauptperson der Situation bildet und den Charakter des Musikstücks wesentlich bestimmt.

Wenn in der Zauberflöte eine Person deutschen Charakter verräth, so ist es Papageno; trotz seines Federkleides ist dieser Naturmensch vom Wirbel bis zur Zehe ein wahrer Deutscher. Was ihn von den komischen Personen der opera buffa, namentlich von Leporello, der ihm äußerlich betrachtet am nächsten zu stehen scheint, wesentlich unterscheidet ist die Gemüthlichkeit, das unter allen Umständen naiv und offen hervorbrechende Gefühl, welche ebensosehr die Grundlage seines Charakters ausmachen wie sie jenen ganz, oder wenigstens insoweit fehlt daß die Individualität nicht dadurch bedingt wird. Die komische Wirkung Papagenos beruht im Grunde auf dem Contrast, in welchen ihn der Mangel an edlerer und feiner Bildung zu den von Natur vornehmeren und höher strebenden Menschen setzt, mit denen er in Verkehr kommt, und hier treten neben der guten Gemüthsanlage auch manche Züge hervor, die nicht ursprünglicher Einfalt sondern der Vernachlässigung der Cultur angehören, wie sie z. B. dem typisch gefaßten Handwerksburschen eigen sind, und die nur

zu leicht in rohe Gemeinheit ausarten. Die musikalische Charakteristik, welche in Papageno eine ganz neue Schöpfung hervorbrachte — denn Osmin ist aus einer ganz verschiedenen Grundanlage seines Wesens auch zu einer ganz verschiedenen Gestalt ausgebildet —, hat denselben vor allem jener untergeordneten Region, in welcher die Kasperles sich bewegten, dadurch gänzlich entrückt, daß sie einzig und allein auf das Gemüth zurückging und die unwillkührlichen, unmittelbaren Aeußerungen eines natürlichen wenn auch nicht edlen Gefühls, wie sie die Situation jedesmal hervorruft, in ihrer ganzen treuherzigen Einfachheit wiedergab. So wurde der musikalische Ausdruck ein im besten Sinne volksthümlicher, weil er nicht auf zufällige Einzelnheiten, am wenigsten auf solche die das wahre Wesen entstellen, gegründet ist, sondern auf das was im Herzen und Gemüth des Volks echt und wahr ist und nun durch die Seele und die Hand des Künstlers zur lebendigen Erscheinung wiedergeboren wird. Das schon wiederholt betonte deutsche Gepräge der musikalischen Form zeigt sich daher am allerfaßlichsten im Papageno, nirgends tritt die bereits (S. 23 f.) angedeutete Verwandtschaft der Melodienbildung mit der in Mozarts Instrumentalcompositionen vorherrschenden so auffallend zu Tage wie in dieser Partie. Dabei zeigt sich aber außer dem allgemeinen durch die Natur der Sache bedingten Charakter des Liedhaften nirgends ein Bedürfniß durch Herbeiziehen bestimmter Formen, etwa des sonst beliebten Walzers oder anderer Tänze oder scharf ausgeprägter Wendungen nationaler Gesangsweisen, noch äußerliche Hülfsmittel der Charakteristik zu gewinnen. Alles was an hergebrachte, durch die italiänische Oper ausgebildete Formen erinnert ist vermieden und jeder fremde Einfluß abgeschnitten, dann aber rein aus deutscher Empfindung heraus die Form nach

Maaßgabe der allgemeinen die musikalische Gestaltung bedingenden Gesetze und der Forderungen der jedesmaligen Situation frei gebildet.

Dieses echt deutsche Wesen der geistigen und musikalischen Auffassung ist uns ebenso wie die daraus hervorgehende Freiheit in der Behandlung der Form, welche namentlich das engste Anschließen an die dramatische Bewegung zur Folge hat, auch bei der Betrachtung der meisten Hauptpersonen, von denen nur die Königin der Nacht zum Theil eine Ausnahme machte, entgegengetreten und offenbart sich schließlich als dasjenige, welches den eigenthümlichen Charakter der Zauberflöte als einer echt deutschen Oper begründet. Sie schließt sich an die Entführung an, indem sie den durchgehenden Grundton deutscher Empfindungsweise mit ihr gemein hat, aber sie führt nach zwei Seiten hin das dort Begonnene weiter. Wenn es damals darauf ankam das deutsche Singspiel aus seiner untergeordneten Sphäre auf eine Stufe mit der eigentlichen Oper zu erheben und die großen ausgebildeten Formen der letzteren dort heimisch zu machen, so war jetzt die Aufgabe von da aus zu eigenthümlichen dem einfachsten Ausdruck des Gefühls entsprechenden und für die dramatische Charakteristik volle Freiheit gewährenden Formen zu gelangen, und hierin ist Mozart in der Zauberflöte sehr weit vorgeschritten. Wir finden hier gar keine Arien nach hergebrachtem Zuschnitt außer den beiden Arien der Königin der Nacht, und wenn man die Weise, mit welcher in Così fan tutte und mehr noch im Titus die Arienform leichter und knapper behandelt ist, damit vergleicht, so wird man hier eine ganz andere Organisation der Arien wahrnehmen, welche weder auf eine Durchführung von Motiven noch auf das Rondo zurückgeht, sondern eine freie Erweiterung und Ausführung des Liedes ist. Auch in

den Ensemblesätzen tritt diese Freiheit der Gestaltung hervor, wie sie an dem schönen Terzett (20) schon nachgewiesen ist und besonders im ersten Quintett (6) klar wird, wo mit dem Verlauf der Handlung immer eine neue musikalische Gruppe eintritt, die in sich abgerundet doch nur ein Glied in der ganzen Kette bildet. Mehr geschlossen in der Form ist das zweite Quintett (13), wo die Damen mit ihren Versuchen Tamino und Papageno zum Plaudern zu bringen den natürlichen Mittelpunkt bilden, von welchem aus auch die musikalische Gliederung sich organisirt. Am meisten tritt die Freiheit der Bewegung in den Finales hervor; hier besonders macht sich die von Goethe gerühmte Kunst durch Gegensätze zu wirken geltend. Was die dramatische Anlage betrifft, so stehen sie allerdings hinter den Finales von Figaro, Don Giovanni, auch Così fan tutte bedeutend zurück; es ist nicht eine von einem Punkt ausgehende, mit Energie durch alle Verwickelungen forttreibende Handlung, welche sich vor uns entfaltet, sondern eine Reihe bunter Scenen, die durch den Faden der Begebenheit nur locker zusammengehalten werden und mehr durch den Wechsel der Situationen als die Stetigkeit ihres Fortschritts Interesse erwecken sollen. Die musikalische Gestaltung mußte daher auch mit größerer Freiheit verfahren um dieser raschen Bewegung zu folgen, im Einzelnen knapper zuschneiden und schärfer charakterisiren, nur selten bot sich die Gelegenheit durch die Durchführung eines bestimmten Motivs einen festgeschlossenen Satz, wie sie in den italiänischen Finales so häufig sind, zu bilden z. B. im ersten Finale das Allegro mit dessen Eintritt Monostatos Tamino hereinführt, im zweiten der Satz in welchem die Königin der Nacht auftritt. Diese wesentlich veränderte Behandlung läßt uns vor allen die unglaubliche Fruchtbarkeit Mozarts an neuen, ansprechenden

und charakteristischen Melodien bewundern, welche ihm für jede neue Situation immer wieder zu Gebote stehen; denn wer im Einzelnen nachgeht, wird erstaunen, wie selten Mozart sich mit einer bloßen Wendung begnügt, wie verschwenderisch er mit eigenthümlichen, völlig ausgebildeten musikalischen Motiven ist. Nicht minder bewundernswerth ist die Sicherheit und Geschicklichkeit, mit welcher er die verschiedensten Mittel der musikalischen Technik zu benutzen weiß sowohl um der Ausführung Leben und Interesse zu geben, als auch bei der größten Freiheit der Ausführung immer einen musikalisch fest gegliederten, deshalb leicht übersehbaren und faßlichen Organismus herzustellen. Im Innersten aber werden alle diese Einzelnheiten zusammengehalten durch die Einheit der künstlerischen Stimmung welche sie zu einem Ganzen macht.

Dies führt auf den zweiten Punkt in welchem die Zauberflöte über die Entführung hinausgeht. Während jene sich in einem sehr engen Kreis nicht bloß weniger Personen sondern auch der Situationen und Stimmungen hält, umfaßt die Zauberflöte ein weites Gebiet sehr verschiedenartiger Erscheinungen. An der eigentlichen Handlung betheiligen sich zwar auch hier nur wenige Personen, und die Situationen sind mehr mannigfaltig als in streng dramatischer Entwickelung aus einem Kernpunkt abgeleitet, allein neben menschlichen Empfindungen und Leidenschaften, welche in verschiedener Weise und Richtung zu wirksamer Darstellung gebracht werden, treten die Elemente des Wunderbaren und des Mystischen als neue und eigenthümliche hinzu. Das Mährchen, dem der Text entlehnt ist, eröffnet das Reich der Feen und der Geister, welchem die Königin der Nacht mit ihren Damen, auch Papageno seiner äußeren Erscheinung nach angehören. Dies tritt aber zurück, nachdem

das mystische Element sich geltend gemacht hat, in der Handlung wie in der musikalischen Charakteristik. Eine eigenthümlich phantastische Welt zur Anschauung zu bringen, in welcher die Feen sich bewegen, und ihrer Erscheinung ein ganz besonderes Colorit zu geben — wie später von Weber und Mendelssohn das Elfenreich charakteristisch ausgebildet ist — hat Mozart nicht beabsichtigt. Man hob damals im Mährchen nicht sowohl das Phantastische hervor, als daß man mit Bewußtsein Empfindungen und Anschauungen der Gegenwart hineintrug und dadurch, oft nicht ohne Ironie, im Mährchen ein Spiegelbild derselben gewann. Demnach ist auch die Königin der Nacht als Königin, als trauernde Mutter, als rachsüchtiges Weib aufgefaßt, und ihre Damen haben ihre Mitgift von Koketterie und Schwatzhaftigkeit bekommen. Dies weibliche Element tritt auch in der musikalischen Behandlung mehr hervor als das übernatürliche; die eigenthümliche Charakteristik der drei Damen beruht sichtlich auf den Bedingungen der rein musikalischen Darstellung. Die Aufgabe drei Sopranstimmen wirksam zur Geltung zu bringen, so daß sie ein eng zusammengehöriges Ganze bilden und doch individuelles Leben verrathen, rief eine eigenthümliche Behandlung derselben hervor, die wiederum eine besondere Verwendung des unterstützenden Orchesters nach sich zog; so entstand denn eine eigenthümliche und charakteristische Gesammtwirkung, auch ohne die Absicht etwas specifisch Feenhaftes hervorzubringen, wie man auch daraus abnehmen kann, daß keine typisch wiederkehrende Darstellungsmittel dabei angewendet sind. Ganz anders sind die drei Knaben behandelt, deren überirdische Erscheinung mit allen Mitteln musikalischer Charakteristik dargestellt ist, allein sie bilden auch den durch den Operntext freilich übel genug vermittelten Uebergang in die

mystische Region. Wie sehr nun Mozart bestrebt gewesen ist allem was dieser angehört den Charakter der Feierlichkeit, des Ernstes und der Innigkeit zu geben, wie er mit vollem Herzen und voller Ueberzeugung das Höchste und Edelste durch seine Kunst zu verklären sich bemühte, und wie vollständig der Erfolg war das ist bereits im Einzelnen nachgewiesen. Wir erkennen hierin aber nicht allein individuelle Ansicht und Empfindung; für das tiefe Bedürfniß geistige Aufklärung und sittliche Ausbildung in unzertrennlichem Verein, eine auf die andere gegründet, zu gewinnen suchte nicht Mozart allein in der Freimaurerei Befriedigung, die allgemeine und tiefgreifende Theilnahme für dieselbe war ein charakteristisches Zeichen der Zeit und ihrer Bewegung, und deutscher Sinn und deutsche Gemüthsart spricht sich auch in der Art, wie die Freimaurerei erfaßt, ausgebildet und angewendet wurde, vernehmlich aus. Mozart stand also auch hier auf nationalem Boden, grade das der Intention nach Edelste und Beste und der künstlerischen Darstellung nach Höchste und Bedeutendste ist echt deutsch empfunden, und je tiefer der Künstler sich in seinem Inneren angeregt fühlte, um so stärker und unmittelbarer hat er dem musikalischen Ausdruck den Charakter des Deutschen aufgeprägt. So ist es auch nicht zufällig daß er um den Moment des feierlichsten Ernstes zu bezeichnen eine alte deutsche Choralmelodie und eine Weise sie zu behandeln gewählt hat, welche ebenfalls in Deutschland heimisch war[77]. Es ist ein

77) Diese Stelle ist dadurch bezeichnend daß sie das Wunderbare, wie das Wandeln durch die Elemente, als etwas Symbolisches deutlich erkennen läßt, wie denn die allegorische Auffassung der Mysterien das Uebernatürliche, mit welchem sie fortwährend in Beziehung gesetzt sind, von einer anderen Seite her ins Bereich des Menschlichen zieht wie die ironisirende des Mährchenhaften. Dadurch unterscheidet sich die künst-

Glück, daß die musikalische Darstellung das rationalistische Element, welches in dem allegorisirenden Wesen so erkältend wirkt, ihrer Natur nach bei Seite lassen mußte und allein aus dem tief bewegten und feierlich gestimmten Gefühl ihre Impulse schöpft. Hierin ist offenbar die Grundlage der musikalischen Schöpfung, von hier aus geht ein höherer Geist durch das Ganze, der auch dem an sich Unbedeutenden, dem Naiven und dem Lustigen einen Ausdruck giebt, welcher auch diese Elemente als dem Ganzen zugehörige empfinden läßt.

Allerdings hat das symbolische Wesen, welches überall so tief eingreift, auch darin seinen Einfluß gezeigt daß es die Schärfe der individuellen Charakteristik abstumpft. Dies offenbart sich schon in der Handlung, indem die Thaten welche man erwartet zu Prüfungen werden. Die Chöre der Eingeweihten, welche eine so wichtige Stelle einnehmen, repräsentiren eine Allgemeinheit; auch die drei Damen, so wie die drei Knaben sind keine selbständigen Personen, sondern jede Gruppe bildet erst das Individuum, das wiederum eine Vorstellung repräsentirt; selbst die handelnden Personen haben durch die enge Beziehung auf eine Idee mehr von typischem Charakter bekommen als für die lebendigste

---

lerische Darstellung des Wunderbaren in der Zauberflöte sehr bestimmt von der verwandten im Don Giovanni. Dort ist die Erscheinung des Geistes ein wirkliches Wunder, eine Thatsache, die als solche geglaubt werden muß, die künstlerisch nur durch den vollkommnen Ausdruck der Empfindungen schauerlichen Entsetzens, welche die Vorstellung einer solchen Erscheinung hervorruft, zur Wahrheit gemacht werden kann, wie sie durch dieselben bedingt ist. In der Zauberflöte dagegen soll durch das Wunderbare auf das unter demselben verborgene Geheimniß hingedeutet und das Gemüth zu einer staunenden Ehrfurcht gestimmt werden. Daher im Don Giovanni die furchtbarste Realität der künstlerischen Darstellung, die in der Zauberflöte bald einen mildernden Schleier bald einen leuchtenden Glanz über das Wunderbare ausbreitet.

dramatische Charakteristik wünschenswerth ist[78]. In welchem Grade Mozart durch seine auch hier sich nirgend verleugnende Gabe treffender Charakteristik diese Schwierigkeiten überwunden und Situationen wie Personen lebendig und in greifbarer Anschaulichkeit hingestellt hat ist bereits im Einzelnen besprochen. Daß die Natur des dramatischen Stoffes und der dramatischen Behandlung im Figaro und Don Giovanni, theilweise auch in Così fan tutte und der Entführung, vielfach stärkeren Ausdruck der Leidenschaft, feinere Detailausführung und schärferes Hervorheben einzelner Züge erforderlich machte, während in der Zauberflöte mehr der Gesammtton hervortritt, ist unverkennbar, beweist aber zunächst nur daß Mozart jede Aufgabe in ihrer Eigenthümlichkeit erfaßte und ausführte[79].
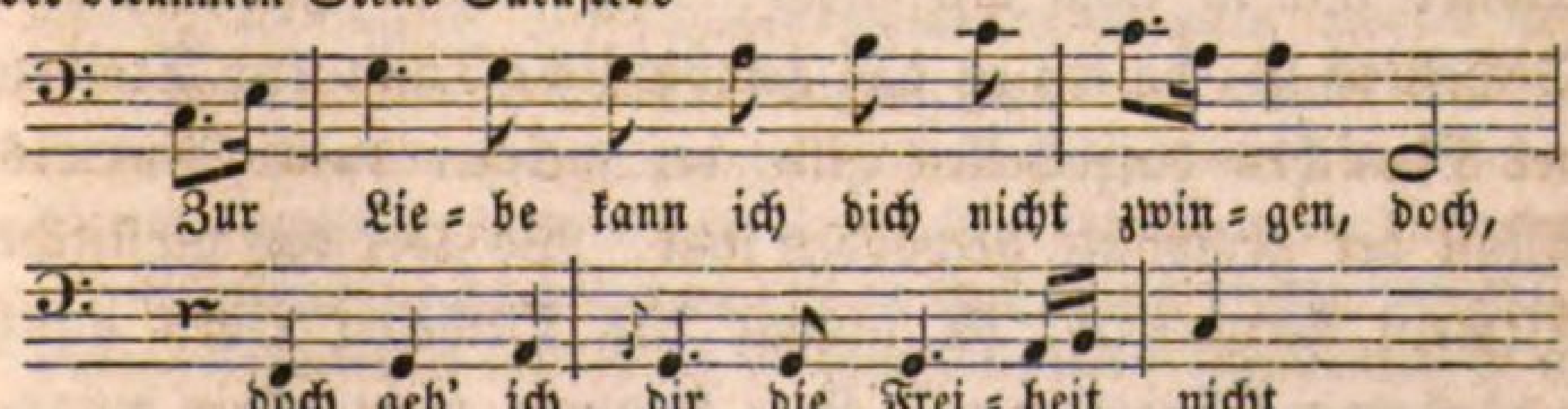
Einen bestimmenden Einfluß auf den musikalischen Ausdruck hatte natürlich vor allen der Umstand daß deutsche Worte zu Grunde lagen. Wie elend auch die Verse sind, so daß man meistens von der Fassung absehen und den Sinn der eigentlich ausgedrückt werden sollte heraussuchen muß um Mozarts Musik zu begreifen, so bilden sie doch die Basis für die musikalische Gestaltung. Die italiänische Opernpoesie, durch die lange Tradition geschult, führte durch ihre abge-

78) Hotho hat dieses Moment näher entwickelt (Vorstudien S. 79 ff.), aber wie mir scheint zu einseitig hervorgehoben und eine Abnahme der Kraft individueller Charakteristik in Mozart angenommen, wofür ich keinen ausreichenden Grund finde.

79) Auch hier ist es Mozart nicht in den Sinn gekommen das fremde Local, in welches die mährchenhafte Begebenheit versetzt wird, musikalisch besonders zu charakterisiren, wie er in der Entführung türkisches Costum angewendet hat. Allein dort kam es darauf an einzelne Personen zu charakterisiren, während hier das Ganze hätte orientalisirt werden müssen, was ihm so wenig einfiel als Figaro oder Don Giovanni zu hispanisiren.

rundeten, festen Gebilde unwillkührlich auch den Componisten zu den überlieferten Formen hin, die deutschen Verse ließen ihm freie Hand, weil sie ihm ein zwar vielfältig rohes, aber ebendeshalb keine bestimmte Form voraussetzendes Material darboten. Es ist bemerkenswerth daß das in den italiänischen Opern häufig angewandte Mittel der Charakteristik, die bildlichen Ausdrücke der Poesie, wo sie musikalisch wiederzugeben sind, namentlich durch Malerei der Instrumente hervorzuheben, in der Zauberflöte fast gar nicht vorkommt. Dies liegt zum Theil in der Verschiedenheit des poetischen Ausdrucks im Italiänischen und Deutschen, mehr wohl darin daß der sinnliche Klang der italiänischen Sprache den musikalischen Ausdruck energischer provocirt, am meisten darin daß in der deutschen Sprache das declamatorische Element richtiger Betonung und Verbindung dem deutschen Componisten nothwendig als die Grundlage des richtigen musikalischen Ausdrucks gelten mußte. Auch in dieser Beziehung ist die Zauberflöte der Entführung weit überlegen. Wenn man das Einzelne verfolgt — wobei freilich nur der Originaltext maaßgebend sein kann, der in der gestochnen Partitur wie in manchen Klavierauszügen willkührlich geändert ist —, so sieht man leicht, mit welcher Sorgfalt Mozart vor allem richtig und ausdrucksvoll zu declamiren, namentlich auch zu interpungiren bemüht ist[80]. Einen ausschließlichen

80) Mitunter hat ihn dies Bestreben zu weit geführt; so ist z. B. in der bekannten Stelle Sarastros



das doch zu stark accentuirt, auch wenn es der Sänger nicht, wie nur zu oft, vollends zur Karikatur macht.

Einfluß einem Element einzuräumen das nur mitzuwirken berechtigt ist wurde Mozart durch seine musikalische Natur bewahrt, die Melodie behielt ihr ungeschmälertes Recht, aber nur selten haben ihre Anforderungen das declamatorische Element zurücktreten lassen, kaum sind sie jemals damit in Widerspruch getreten; dagegen kann man an unzähligen Stellen wahrnehmen, wie grade dies genaue Beobachten des rhetorischen und declamatorischen Accents die eigenthümliche musikalische Fassung im Einzelnen und die freie Behandlung der Form hervorgerufen hat.

Eine ganz neue Stellung nimmt die Zauberflöte auch durch die Behandlung des Orchesters ein. Es ist nicht wie im Figaro und Don Giovanni mit der feinen Detailausführung einzelner Züge zur Vollendung der psychologischen Charakteristik angewendet, es ist auch nicht mit dem vorwiegenden Behagen am sinnlichen Wohlklange ausgebildet wie in Così fan tutte, es spielt hier gewissermaßen eine doppelte Rolle. In dem Theil der Oper, welcher vorwiegend rein menschliche Empfindungen darstellt zeichnet die Instrumentation sich in keiner hervorstechenden Weise aus. Es ist frei und selbständig in der Bewegung den Singstimmen gegenüber, aber leicht und durchsichtig gehalten, auch die Klangfarben sind mannigfaltig nuancirt der Situation und dem Charakter gemäß, aber sie sind in ihrer Mischung einfach, anspruchslos, bei weitem nicht so auf Reiz berechnet wie in Così fan tutte; kurz der Gesammtton des Orchesters ist, da wo es das gewöhnliche Thun und Treiben der Menschen darzustellen gilt, der welcher durch Mozarts Kunst der gewohnte geworden war. Wo aber das mystische Element hervortritt, da nimmt das Orchester einen ganz veränderten Charakter an. Hier kommen nicht allein ungewöhnliche Mittel, wie Posaunen und Bassethörner, zur

Anwendung, sondern durch verschiedene Combinationen und Mischungen wird ein fremdartiges Klangwesen hervorgerufen, das bei den reichsten Nuancirungen und der feinsten Abstufung von ernster Wehmuth bis zum leuchtenden Glanz doch den Grundton des Feierlichen und Erhabenen festhält, daß der Zuhörer sich in einer dem gewöhnlichen Treiben entrückten Sphäre gebannt fühlt. Hier sind nicht allein ungeahnte Kräfte des Orchesters in Wirksamkeit gesetzt, sondern die Macht desselben durch das Colorit zu charakterisiren war zuerst im Großen zur Geltung gebracht worden, und die Zauberflöte ist der Ausgangspunkt für alles was unsere nach dieser Seite hin so erfindungsreiche Musik geleistet hat. Nur darf man nicht vergessen daß das instrumentale Colorit bei Mozart ein Mittel neben anderen ist um die künstlerische Idee zur vollen Geltung zu bringen, nirgend den Anspruch macht diese allein auszudrücken oder gar sie zu vertreten.

Daß die Zauberflöte in ihrer ganzen musikalischen Conception, der Stimmung und Auffassung und der formalen Gestaltung nach echt deutsch ist, und daß die deutsche Oper in derselben zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiet zur Anwendung bringt, das giebt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozarts Opern[81]. Hat er in seinen italiänischen Opern das Erbtheil einer langen Tradition

81) Beethoven erklärte nach Seyfrieds Angabe (Beethovens Studien Anhang S. 21) die Zauberflöte für Mozarts größtes Werk, denn hier erst zeige er sich als deutscher Meister. Schindler fügt hinzu (Biogr. II S. 164 f. 322), er habe sie so hochgehalten, weil fast jede Gattung vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme. Erwägt man daß dies Lob in Beethovens Munde nur auf die geistige Kraft gehen konnte, die den Reichthum der verschiedensten Formen zu einem künstlerischen, aus der Idee gebornen Ganzen zu gestalten vermochte, so überzeugt man sich, wie tief eingehend er sie würdigte.

übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewissermaßen zum Abschluß gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschließt das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn, denn unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein musikalisches Kunstwerk und behauptet noch heute seinen Platz, und in welchem Maaße grade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat das kann Niemand entgehen, der für die Entwickelung der Kunst ein Auge hat[82].

Es ist überflüssig eine Statistik der Aufführungen der Zauberflöte in Deutschland zu geben; von Wien aus, wo sich allmählich alle Theater derselben bemächtigten[83], ging

82) Eine Folge des Beifalls den die Zauberflöte fand waren die Nachahmungen, welche die Theater auf der Wieden und in der Leopoldstadt lieferten. „Alles wird auf diesen Theatern gezaubert", sagt ein Berichterstatter der Berl. mus. Ztg. (1793 S. 142) „so hat man z. B. die Zauberflöte, den Zauberring, den Zauberpfeil, den Zauberspiegel, die Zauberkrone und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Ansehen und Anhören sich einem das Inwendige umkehren möchte. Text und Musik tanzen ihren kläglichen Reihen neben einander — die Zauberflöte ausgenommen —, so daß man nicht weiß, ob der Dichter den Compositeur oder dieser jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kommt noch daß diese miserablen Producte noch miserabler vorgestellt werden." Der Zauberflöte auffallend ähnlich war die Oper Babylons Pyramiden von Schikaneder, deren erster Act von Gallus (S. 147), der zweite von Winter componirt war, welche zuerst am 23 Oct. 1797 aufgeführt wurde (A. M. Z. I S. 72 ff. 147 f.). Im Jahr darauf folgte dann das Labyrinth oder der Kampf der Elemente, als zweiter Theil der Zauberflöte angekündigt, von Schikaneder und Winter (A. M. Z. II S. 811 ff.), im Jahr 1806 auch in Berlin mit großer Pracht gegeben (A. M. Z. V S. 778. 794. Zelter Briefw. I S. 74 ff.). Von Goethes Plan die Zauberflöte fortzusetzen ist schon (S. 609 f.) die Rede gewesen.

83) Im Februar 1801 wurde die Zauberflöte auf dem Kärnthnerthortheater mit neuen Decorationen von Sacchetti gegeben (A. M. Z.

sie in wenigen Jahren über alle Bühnen, große wie kleine[84], und machte rasch Mozarts Namen, namentlich auch in Nord=

III S. 484. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 N. 40 S. 315 ff.); Schikaneder war gar nicht genannt. Dies rief einige derbe Pamphlets in Knittelversen hervor „Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelversen von **. Wien 1801" (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 N. 41 S. 326 ff.) und „Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper die Zauberflöte im Stadttheater, Jupitern und Schikanedern erzählt im Olymp in Knittelversen von F. H. v. TZ. Wien 1801". Schikaneders Antwort war eine glänzend ausgestattete Aufführung der Zauberflöte in seinem neuen Theater an der Wien, die er als Papageno mit den Worten empfahl

Der Papageno ist zwar da,
doch singt er noch nicht hopsasa;
nach eurem Urtheil bloß allein
wird er sich seines Sieges freun.
Versprochen hab ich zwar schon lang
der Zauberflöte Sang und Klang,
doch Maler, Schneider, Maschinist
erheischten diese lange Frist.

Auch scheute er sich nicht die mangelhafte Maschinerie des andern Theaters grotesk zu parodiren (Treitschke Orpheus S. 248. A. M. Z. III S. 484). Der Zulauf war ungeheuer, aber da er sich auch arge Dinge erlaubt hatte, z. B. das Quintett auszulassen, für Dlle. Wittmann eine Arie einzulegen, erfuhr er ebenfalls die Kritik der Knittelverse in einem Pamphlet, „Jupiter, Mozart und Schikaneder, nach der ersten Vorstellung der Zauberflöte im neuen Theater an der Wien, Wien 1802." Im Nov. 1810 versuchte sich auch das Leopoldstädter Theater an der Zauberflöte (A. M. Z. XII S. 1057), im Jahr 1812 aber unternahmen die Theater am Kärnthnerthor und an der Wien einen förmlichen Wettstreit um die glänzendste Aufführung der Zauberflöte (A. M. Z. XIV S. 558 ff. Treitschke Orpheus S. 249 f.).

84) In Berlin wurde die Zauberflöte zuerst am 12 Mai 1794 in der glänzendsten Ausstattung (Reichardt vertr. Briefe aus Paris I S. 163) und mit einem Erfolg gegeben, der das Uebergewicht der deutschen Oper über die italiänische dort entschied (Schneider Gesch. d. Oper S. 63 f.). Nach längerer Pause wurde sie im Jahr 1811 wieder aufgenommen (A. M. Z. XIII S. 845) und 1816 mit zwölf neuen Decorationen, von

43 *

deutschland, populär[85]. Wie allgemein die Gunst war, welche sie fand, mag Goethe bezeugen, dessen Hermann, der einfache Bürgerssohn eines Landstädtchens, von einem Besuch beim Nachbarn erzählt

Minchen saß am Klavier; es war der Vater zugegen,
hörte die Töchterchen singen, und war entzückt und in Laune.
Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war;
aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino,
und ich wollte doch auch nicht stumm sein! Sobald sie geendet,
fragt' ich dem Texte nach, und nach den beiden Personen.
Alle schwiegen darauf und lächelten; aber der Vater
sagte: nicht wahr, mein Freund, er kennt nur Adam und Eva?

und Tieck, der im gestiefelten Kater den Besänftiger mit dem Glockenspiel und den Decorationen der Zauberflöte das empörte Publicum jedesmal zum allgemeinen Beifall hinreißen läßt. Noch heute sind Sarastro und Tamino unerläßliche Gast- und Proberollen, leider auch die Königin der Nacht für Sängerinnen vom hohen f; ist auch die Pracht der Decorationen und Maschinerien längst weit überboten und das Interesse an der Freimaurertendenz, das anfangs mitge-

---

denen sich ihrer vier schon ansehen ließen, wie Zelter meinte (Briefw. m. Goethe II S. 214), und neu besetzt gegeben (A. M. Z. XVIII S. 105). Am 12 Mai 1844 wurde das Jubiläum der ersten Aufführung gefeiert (A. M. Z. XLVI S. 443). Auch in Hamburg kam die „lang ersehnte Zauberflöte" erst am 19 Nov. 1794 auf die Bühne und mußte sich über Oberon und Sonnenfest der Braminen den Sieg erkämpfen (Meyer, Schröder II, 1 S. 115).

85) Als Curiosität mag erwähnt werden daß in Braunschweig die Zauberflöte in französischer Uebersetzung (A. M. Z. VII S. 208) und in Dresden seit 1794 (A. M. Z. I S. 341) in italiänischer Bearbeitung (Treitschke Orpheus S. 250 f.) gegeben wurde bis zum Jahr 1818, wo C. M. v. Weber sie zuerst deutsch mit großer Sorgfalt und zu eigener Befriedigung (Cäcilia VIII S. 170) aufführte (A. M. Z. XX S. 839 ff.).

wirkt haben mag, nicht mehr lebendig, so ist doch die Zauberflöte auch jetzt noch im eigentlichen Sinne populär.

Auch in holländischer[86], schwedischer[87], dänischer[88], polnischer[89] Uebersetzung hat sie Glück gemacht; daß in Italien diese „musica scelerata ohne alle Melodie" noch weniger durchdringen konnte als Mozarts übrige Opern ist begreiflich, eben weil sie so echt deutsch ist[90]. Erklärlich ist es auch daß sie in London, wo sie im Jahr 1819 zuerst italiänisch[91], dann 1837 in englischer Bearbeitung[92], im Jahr 1840 von einer deutschen Gesellschaft deutsch[93] gegeben wurde, auf der Bühne nur mäßig gefiel, während seit langer Zeit die einzelnen Musikstücke allgemein bekannt und beliebt sind[94].

In eigenthümlicher Verunstaltung wurde die Zauberflöte im Jahr 1801 in Paris durch Lachnith unter dem Titel Les mystères d'Isis eingeführt[95]. Das Stück war gänzlich umgeändert, indem alles Wunderbare, z. B. die Zauberflöte selbst, und alles Komische herausgebracht, Papageno z. B. in einen weisen Schäfer Bochoris verwandelt war; natürlich wurde ein guter Theil der Musik dadurch gradezu parodirt, anderes mußte fortbleiben oder wurde ohne solchen Grund weggelassen z. B. das zweite Quintett, das Terzett,

86) A. M. Z. XIV S. 239.

87) A. M. Z. XIV S. 593 ff. 804. 864.

88) A. M. Z. XXXI S. 820.

89) A. M. Z. XIV S. 327.

90) Ein Versuch in Mailand im Jahr 1816 hatte einen zweifelhaften (A. M. Z. XVIII S. 346 f. 485. XIX S. 190), ein zweiter in Florenz 1818 entschieden ungünstigen Erfolg (A. M. Z. XXI S. 42).

91) Parke mus. mem. II p. 140.

92) Hogarth mem. of the opera II p. 193.

93) A. M. Z. XLII S. 736. XLIV S. 610.

94) A. M. Z. III S. 335. Hogarth a. a. O.

95) Eine nähere Analyse von einem deutschen Künstler findet sich A. M. Z. IV S. 69 ff.

der Chor „O Isis", die Arie der Pamina u. a. m. Dieser Ausfall wurde ersetzt durch eingelegte Stücke aus anderen Mozartschen Opern, z. B. die Champagner-Arie aus Don Giovanni, welche als Duett, eine Arie aus Titus, welche ebenfalls als Duett verarbeitet war und mehr der Art. An der Musik selbst war ebenfalls die größte Willkür geübt. Der Schlußchor mit Sarastros Recitativ machte den Anfang der Oper, dann folgte das Terzett „Seid uns zum zweitenmal willkommen" von sechs Priesterinnen gesungen, hierauf ein Chor aus Titus (15) und nun die ursprüngliche Introduction. Monostatos Lied ward von Papagena (Mona), die erste Arie der Königin der Nacht von Pamina gesungen und das Duett „Bei Männern" ist zum Terzett gemacht. Es läßt sich danach denken wie sehr durch Zusetzen, Streichen, Aendern von Melodie und Harmonie im Einzelnen die Mozartsche Musik entstellt wurde. Die Aufführung rief eine lebhafte Gährung unter Kritikern und Liebhabern hervor[96]; nicht bloß Deutsche protestirten gegen die völlige Zerstörung eines einheitlichen Ganzen[97], ein eingehender Aufsatz im Moniteur (1801 N. 337) wies das Ungehörige einer solchen Bearbeitung nach, deren Vertheidigung merkwürdig genug Cramer[98] übernahm. Man nannte die Oper les misères d'ici, und sprach von der opération des dérangeur Lachnith[99]. Aber alle waren einig über die Vorzüglichkeit der

96) A. M. Z. IV S. 47.

97) Reichardt vertr. Briefe aus Paris I S. 162 ff. 457 ff. Solger nachgel. Schr. I S. 69 ff. Engel Journal de Paris 1801 N. 346.

98) Cramer anecd. sur Mozart p. 18 ff. vgl. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 N. 101.

99) Eines Abends als er einer Aufführung beiwohnte, rief er im Entzücken über sein Werk aus: c'en est fait ... je ne veux plus composer d'opéra ... je ne ferais jamais rien des mieux (Castil-Blaze l'acad. imp. de mus. II p. 86).

Ballets und Decorationen, des theatralischen Arrangements einzelner Scenen, die vortreffliche Ausführung durch Orchester und Chöre[100], und dadurch ist wie es scheint bewirkt daß bis auf die neueste Zeit dies Ungeheuer in Paris auf der Bühne geblieben ist[101].

24.

Nachdem die Zauberflöte zur Aufführung gebracht worden war machte Mozart sich mit allem Eifer an die Vollendung des Requiem[1]. Sein Freund Jos. v. Jacquin kam zu ihm um ihn zu bitten einer Dame die bereits eine treffliche Klavierspielerin war Unterricht zu geben und fand ihn am Schreibtisch mit dem Requiem beschäftigt. Mozart erklärte sich bereit, wenn man ihm noch einige Zeit Frist lasse, denn er habe eine Arbeit unter Händen die dringend sei und ihm sehr am Herzen liege; bis diese vollendet sei, könne er durchaus an nichts anderes denken[2]. Auch andere Freunde erinnerten sich später gar wohl, wie sie Mozart bei dieser Arbeit angetroffen hatten, die ihn bis kurz vor seinem Tode aus-

100) Ebenso einig waren die deutschen Beurtheiler daß von den Solisten nur Mr. Lais und Mlle. Armand Lob verdienten.

101) A. M. Z. XX S. 858. XXXIII S. 82 ff. 142 f. Im Jahr 1829 fand die deutsche Aufführung der Zauberflöte in Paris großen Beifall (A. M. Z. XXXI S. 466).

1) Die nachfolgende Darstellung beruht wesentlich auf den Berichten der Wittwe bei Niemtschek (S. 34 ff. Nissen S. 563 ff.) — womit die Nachrichten übereinstimmen, welche sie einer Engländerin bei einem Besuch in Salzburg 1829 gab (the musical World 1837 Aug. Sept. Hogarth mem. of the opera II p. 196 ff.) — und der Schwägerin Sophie Haibl bei Nissen (S. 573 ff.), die ich soweit es möglich war aus zuverlässigen Angaben Anderer ergänzt habe.

2) Mosel üb. d. Orig. Part. des Requiem S. 5.

schließlich beschäftigte[3]. Die rastlose Anstrengung, mit welcher er auch nachts daran arbeitete, vermehrte das Unwohlsein, an welchem er schon in Prag gelitten hatte. Schon während er mit der Vollendung der Zauberflöte beschäftigt war, hatten ihn mitunter Ohnmachten befallen, dieser Zustand der Erschöpfung nahm zu, und mit ihm eine trübe Stimmung, welche ihn immer mehr beherrschte. Vergebens bot seine Frau, die dem mit Sorge zusah, alles auf ihn von der Arbeit wegzubringen und durch Gesellschaft zu erheitern, er blieb zerstreut und schwermüthig[4]. Als sie an einem schönen Tage mit ihm in den Prater gefahren war und sie einsam da saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen und sagte ihr mit Thränen in den Augen, daß er das Requiem für sich schriebe. „Ich fühle mich zu sehr,“ fuhr er fort „mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von diesem Gedanken nicht losmachen“[5]. Aufs

3) Stadler Nachtr. S. 17.

4) A. M. Z. I S. 147 f.

5) Dieser krankhafte Gedanke gab Veranlassung einen schmählichen Verdacht auf Salieri zu werfen, als ob er Mozart Gift beigebracht hätte, und nach seinem Tode erhob sich das Gerücht, als habe er auf dem Todbette in seinen Phantasien sich dieses Verbrechen selbst beschuldigt (vgl. A. M. Z. XXVII S. 413). Carpani hat in einem langen Aufsatz (Biblioteca Italiana 1824) Salieri gerechtfertigt; in diesem ist außer vielen Declamationen ein ärztliches Zeugniß beigebracht daß Mozart an einer Gehirnentzündung gestorben sei, und die Aussage der Krankenwärter Salieris, Rosenberg und Porsche, daß Salieri in seiner Krankheit gar nichts von Vergiftung geäußert habe. Auch Neukomm hat, gestützt auf seine genaue Bekanntschaft mit der Familie Mozart und mit Salieri, energisch gegen eine Verläumdung protestirt (Berl. allg. mus. Ztg. 1824 S. 172), der kein Besonnener Glauben schenken kann. Eigenthümlich ist der Grund, mit welchem der Kapellmeister Schwanenberg in Braunschweig, ein Freund Salieris, das Gerücht widerlegte. Als Sievers, damals sein Schüler, ihm aus einer Zeitung (mus. Wochenbl. S. 94) erzählte, man behaupte daß Mozart ein Opfer des Neides der Italiäner geworden sei, erwiederte er:

äußerste erschreckt durch diese Aeußerung gab sie sich die ersinnlichste Mühe ihm solche Gedanken auszureden und ihn wieder aufzurichten[6]. In der Ueberzeugung, daß die Beschäftigung mit dem Requiem seinen krankhaften Zustand erhöhe, nahm sie ihm die Partitur weg und zog den Dr. Closset als Arzt zu Rath.

Wirklich erholte er sich etwas und es wurde ihm möglich für ein Fest in der Loge eine Cantate zu componiren welche am 15 Nov. vollendet wurde, und deren Aufführung er selbst leitete[7]. Die gute Ausführung und der Beifall, welchen dieselbe fand, erfreute ihn und gab ihm wieder Muth und Lust zur Arbeit; er erklärte selbst seine Gedanken von Vergiftung für eine Folge seines Unwohlseins, das aber jetzt gehoben sei — nun verlangte er von seiner Frau wieder das Requiem, die es ihm auch ohne Bedenken gab, und schrieb daran weiter.

Allein diese Besserung war nur von kurzer Dauer, nach wenigen Tagen befiel ihn wieder die trübe Stimmung, er sprach wieder von Vergiftung, seine Kräfte nahmen mehr und mehr ab, es trat Geschwulst an Händen und Füßen und eine

Pazzi! non ha fatto niente per meritar un tal onore (A. M. Z. XXI S. 120. Sievers, Mozart u. Süßmaier S. 3 f.). — Uebrigens hat auch das Gerede von Mozarts Vergiftung den Stoff zu einer traurigen Kunstnovelle „der Musikfeind" von Gustav Nicolai (Arabesken für Musikfreunde I. Lpz. 1825) hergeben müssen.

6) Wie tief diese Vorstellung, die auch Niemtschek nicht ganz zurückweist, indem er bei der Erwähnung seines frühen Todes bemerkt „wenn er ja nicht auch künstlich befördert war" (S. 44), doch auch bei ihr Wurzel gefaßt habe geht aus einem Briefe hervor, den sie am 25 Aug. 1837 an Reg. Rath Ziegler in München schrieb, in welchem sie von ihrem Sohne sagt, er wisse daß er nicht so groß werde wie sein Vater, deshalb aber auch keine Neider zu fürchten habe, die ihm nach dem Leben strebten.

7) III S. 412 f. vgl. 407. Vorher war auch das Clarinett-Concert für Stadler geschrieben, das aber zum Theil wenigstens nur Umarbeitung eines Concerts für Bassethorn war (III S. 296).

fast völlige Unbeweglichkeit ein, worauf später plötzliches Erbrechen folgte. Während der vierzehn Tage, welche er bettlägerig war[8], verließ ihn die Besinnung nicht; er hatte den Tod beständig vor Augen[9] und sah ihm gefaßt entgegen, aber nicht ohne Schmerz trennte er sich vom Leben. Der Erfolg der Zauberflöte eröffnete ihm die Aussicht auf reichere Anerkennung und Belohnung als er bis dahin gefunden, in den letzten Tagen war die von einem Theil des ungarischen Adels ausgestellte Zusicherung einer Subscription von jährlich 1000 fl., und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages gegen die Verpflichtung wenige Stücke ausschließlich für die Subscribenten zu componiren bei ihm eingegangen[10]: jetzt, wo er seine Existenz gesichert sah um ganz seiner Kunst leben zu können, sollte er fort und seine Frau mit den beiden kleinen Kindern einer sorgenvollen Zukunft überlassen[11]. Aber auch auf dem Schmerzenslager

8) Der brave Jos. Deiner (III S. 231) erzählte daß Mozart im November 1791 in die silberne Schlange gekommen sei, elenden Aussehens und über sein Befinden klagend; er habe ihn auf den anderen Morgen zu sich bestellt um mit der Frau Holz für den Winter einzukaufen. Er habe sich denn auch eingefunden, aber die Magd empfing ihn mit der Nachricht, in der Nacht sei der Herr so krank geworden daß sie den Doctor habe holen müssen. Von Mozarts Frau ins Zimmer gerufen fand er diesen im Bette liegend; als er Deiner reden hörte, schlug er die Augen auf und sagte kaum hörbar: „Joseph, heute ists nichts, wir haben heut zu thun mit Doctors und Apothekers" (Wiener Morgenpost 1856 N. 28).

9) Schon am 28 Nov. war der Zustand so bedenklich daß Dr. Closset den Dr. Sallaba, Primararzt des allgemeinen Krankenhauses, zu einer Consultation zuzog.

10) Dies geht aus einem an den Kaiser gerichteten Gnadengesuch der Wittwe vom 11 Dec. 1791 hervor, welches im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt wird. Ueber die Anstellung am Dom s. III S. 189 ff.

11) Von dem etwa vier Monate alten Wolfgang hatte er prophezeit, er würde ein echter Mozart werden, weil er im Weinen in den Ton einstimmte, aus dem der Vater grade spielte (Niemtschek S. 41).

blieb er sich gleich in seiner Herzensgüte und Freundlichkeit und verrieth nie die geringste Ungeduld[12].

„Als er erkrankte," so erzählt Sophie Haibl „machten wir ihm Nachtleibel um sie vorwärts anzuziehen, weil er wegen Geschwulst sich nicht drehen konnte, und weil wir nicht wußten, wie schwer krank er war, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock für die Zeit daß er wieder aufstände; er bezeugte über denselben eine herzliche Freude. Ich besuchte ihn alle Tage. Einmal sagte er zu mir: „Vermelden Sie der Mama, daß es mir recht sehr gut geht, und daß ich noch in der Octave kommen werde ihr zum Namenstage Glück zu wünschen"[13].

Mit lebhafter Theilnahme hörte er von den Wiederholungen der Zauberflöte und abends legte er wohl die Uhr neben sich und verfolgte im Geist die Aufführung: „jetzt ist der erste Akt aus — jetzt ist die Stelle, dir große Königin der Nacht"[14]. Noch am Tage vor seinem Tode sagte er zu seiner Frau: „einmal möchte ich doch noch meine Zauberflöte hören," und summte mit kaum vernehmbarer Stimme „der Vogelfänger bin ich ja". Kapellmeister Roser, der an seinem Bett saß, stand auf, ging zum Klavier und sang das Lied, was Mozart sehr zu erheitern schien[15]. Auch das Requiem beschäftigte ihn fortwährend. Während er noch daran arbeitete, pflegte er jede vollendete Nummer gleich singen zu lassen und spielte die Instrumentation auf dem Piano. Am Tage vor

12) Seinen Kanarienvogel, der ihm sehr lieb war, ließ er ungern erst ins Nebenzimmer bringen, weil ihm sein Schlagen empfindlich wurde, dann mußte er auch aus diesem entfernt werden.

13) Der Namenstag der Frau Cäcilie Weber war am 22 November.

14) A. M. Z. I S. 149.

15) Monatsschr. f. Theat. u. Mus. 1857 S. 446.

seinem Tode ließ er sich die Partitur aufs Bett bringen — es war nachmittags um 2 Uhr — und sang selbst noch die Altstimme[16], Schack sang wie er es immer pflegte den Sopran, Hofer, Mozarts Schwager, Tenor und Gerl Baß. Sie waren bei den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart heftig zu weinen anfing[17] und die Partitur bei Seite legte[18].

Als gegen Abend die Schwägerin kam, trat ihre Schwester, die sich sonst so wohl zu beherrschen wußte, ihr voller Verzweiflung in der Thür mit den Worten entgegen: „Gottlob daß du da bist! Heute nachts ist er so krank gewesen daß ich schon dachte, er erlebe diesen Tag nicht; wenn er heute wieder so wird, so stirbt er die Nacht". Als sie sich dem Bette näherte, rief Mozart ihr zu: „Gut daß Sie da sind, heute Nacht bleiben Sie bei mir, Sie müssen mich sterben sehen". Da sie sich zusammennahm und ihm solche Gedanken auszureden suchte, antwortete er ihr: „Ich habe ja schon den Todtengeruch auf der Zunge — ich rieche den Tod; und wer wird meiner Constanze beistehen, wenn Sie nicht bleiben?" Sie bat nur auf einen Augenblick zu ihrer Mutter gehen zu dürfen, der sie Nachricht versprochen habe; als sie zurückkam, fand sie Süßmayr neben Mozart am Bett in eifriger Unterhaltung über das Requiem. „Habe ich es nicht gesagt,

16) Er hatte eine Tenorstimme, die im Sprechen fein war, nur wenn er beim Dirigiren lebhaft wurde, sprach er kräftig und laut (Hogarth mem. of the opera II p. 198).

17) Mozart wurde leicht zu Thränen gerührt durch Musik (Niemtschek S. 57), auch durch seine eigene und nicht bloß beim Probiren des Requiem; seine Frau erzählte (Hogarth mem. of the opera II p. 198), daß er einst, als er in dem Quartett aus Idomeneo mitsang, von solcher Rührung ergriffen wurde daß er aufhören mußte und längere Zeit die Composition nicht ansah.

18) So lautet die unbedingt glaubwürdige Mittheilung Schacks (A. M. Z. XXIX S. 520 f. Nissen, Nachtr. S. 169).

daß ich dies Requiem für mich schreibe?" sagte er, während er mit nassen Augen dasselbe durchsah. Und so sicher war er seines nahen Todes daß er seiner Frau auftrug, sie solle ehe sonst etwas davon verlaute Albrechtsberger von seinem Tode benachrichtigen, denn diesem gehöre vor Gott und der Welt seine Stelle an der Stephanskirche (III S. 191).

Spät abends kam noch der Arzt und erklärte Süßmayr im Vertrauen daß keine Hülfe mehr sei; er verordnete aber noch kalte Umschläge auf den Kopf, welche Mozart so erschütterten daß er bald darauf das Bewußtsein verlor, das sich nicht wieder einstellte. Noch in seinen letzten Phantasien schien ihn das Requiem zu beschäftigen, er blies die Backen auf und suchte mit dem Munde die Pauken nachzuahmen. Gegen Mitternacht richtete er sich auf, seine Augen waren starr, dann neigte er sein Haupt gegen die Wand und schien einzuschlummern; um ein Uhr (5 Dec.) war er verschieden[19].

---

19) Protomedicus Dr. Güldner hat über die Krankheit Mozarts folgenden Bericht auf Carpanis Verlangen erstattet (10 Juni 1824) der auch von Nissen (S. 575) mitgetheilt ist.

„Mozart erkrankte im Herbst 1791 an einem rheumatischen Entzündungsfieber, welches damals fast allgemein herrschte und viele Menschen dahin raffte. Dr. Closset, der seine Krankheit behandelte, hielt sie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen schlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozarts Tode sagte Dr. Sallaba: Mozarts Krankheit ist nicht mehr zu heilen, er ist verloren. Mozart starb hernach auch wirklich mit den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen Gang und unter denselben Symptomen sind mehrere Menschen gestorben. Bei der Untersuchung der Leiche hat sich nichts Ungewöhnliches gezeigt."

Im „Verzeichniß der Verstorbenen in der Stadt 1791" ist unter dem 5 Dec. aufgeführt „der wohlgeborne Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, kk. Kapellmeister und Kammer-Compositeur, im klein Kaiserhaus N. 970, in der Rauchsteingasse am hitzigen Frieselfieber, alt 36 Jahr". Damit stimmt überein ein Auszug aus dem Sterberegister der Pfarre

Frühmorgens wurde der ehrliche Deiner von der Magd herbeigerufen „um den Herren anzuziehen"; er leistete Mozart die Dienste, welche man Verstorbenen zu erweisen pflegt[20]. Die Leiche wurde mit einem Todten-Bruderschaftsgewande von schwarzem Tuch bekleidet auf eine Bahre gelegt, welche man ins Arbeitszimmer brachte und in der Nähe des Klaviers aufstellte. Schaarenweis strömten über Tag die Menschen herbei, welche um ihn weinten und klagten; wer ihm nahe getreten war, hatte ihn lieb gewonnen und die Bewunderung des Künstlers war jetzt eben eine allgemeine geworden, sein plötzliches Hinscheiden brachte allen die Größe des Verlustes zum Bewußtsein[21].

St. Stephan vom Jahr 1791 Fol. 173, sowie die Bescheinigung des Todtenbeschauers, welche Documente Al. Fuchs mir mittheilte. Im musik. Wochenblatt lautet die Todesanzeige (S. 87): „Am 5 Dec. starb zu Wien der berühmte Kapellmeister Mozart an einer Brustwassersucht im 35 Jahre seines Alters zum innigsten Leidwesen aller Kunstfreunde". Das scheint Niemtscheks Angabe zu bestätigen, die Aerzte wären in der Bestimmung der Krankheit nicht einig gewesen.

20) Der Geistliche, welchen man aufgefordert hatte dem Kranken die letzte Oelung zu geben, weigerte sich zu kommen, weil nicht er selbst ihn rufen ließ.

21) Ein Brief aus Prag vom 12 Dec. 1791 berichtete (mus. Wochenbl. S. 94): „Mozart ist — todt. Er kam von Prag kränklich heim, siechte seitdem immer; man hielt ihn für wassersüchtig und er starb zu Wien Ende voriger Woche. Weil sein Körper nach dem Tode schwoll, glaubte man gar daß er vergiftet worden. Eine seiner letzten Arbeiten soll eine Todtenmesse gewesen sein, die man bei seinen Exequien aufgeführt hat. Nun er todt ist, werden wohl die Wiener erst wissen, was sie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte. Weder sein Figaro, noch sein Don Juan machten in Wien Glück, doch desto mehr in Prag. Friede sei mit seiner Asche!" Ein Kunstgenosse — Salieri soll gemeint sein — scheute sich nicht zu Bekannten zu sagen: „Es ist zwar Schade um ein so großes Genie, aber wohl uns daß er todt ist. Denn

Die Frau, welche schon am Tage vorher so unwohl gewesen war, daß der Arzt auch ihr Arznei verordnet hatte, war ganz gebrochen von Schmerz und Leiden und konnte sich kaum aufrecht erhalten. In ihrer Verzweiflung legte sie sich in das Bett ihres Mannes um von derselben Krankheit ergriffen zu werden und mit ihm zu sterben. Van Swieten, der sogleich zu ihr geeilt war, suchte sie zu trösten und veranlaßte daß man sie aus der traurigen Umgebung fort und zu befreundeten Familien ins Haus brachte. Er übernahm auch die Sorge für das Begräbniß und in Berücksichtigung der dürftigen Verhältnisse, in welchen die Wittwe sich nunmehr befand, war er bedacht die Beerdigung so einfach und billig als möglich einzurichten[22]. Daß er, der reiche Mann und vornehme Gönner, außer der Sorge auch die Kosten für eine anständige Bestattung des großen Künstlers hätte übernehmen können — der Gedanke scheint ihm gar nicht eingefallen zu sein.

Am 6 December[23] Nachmittags 3 Uhr wurde die Leiche Mozarts bei St. Stephan eingesegnet; nicht im Innern der Kirche, sondern an der Nordseite derselben in der Kreuzkapelle, an der die Capistranskanzel sich befindet. Es war ein heftiges Regen- und Schneewetter und die wenigen Freunde, welche sich zum Leichenbegängniß eingefunden hatten, standen mit Regenschirmen um die Bahre, die dann durch die große

---

hätte er länger gelebt, wahrlich man hätte uns kein Stück Brod für unsere Compositionen gegeben!" (Niemtschek S. 81 zw. A.)

22) Nach den oben erwähnten Documenten fand die Beerdigung mit dem Conduct dritter Classe statt, wofür 8 fl. 36 kr. bezahlt wurden; außerdem kostete der Todtenwagen 3 fl. — Merkwürdig ist die Aehnlichkeit der Umstände bei Mozarts und Schillers Begräbniß.

23) Dies Datum ergiebt das Sterberegister der Pfarre zu St. Stephan; mit Unrecht hat man den 7 Dec. genannt.

Schulerstraße dem Friedhof von St. Marx zugeführt wurde. Da das Unwetter immer mehr zunahm, entschlossen sich die Leidtragenden beim Stubenthor umzukehren[24]; kein Freund stand an der Gruft, als man die Leiche hinabsenkte. Aus Sparsamkeit war kein eigenes Grab angekauft, der Sarg wurde in einer allgemeinen Grube beigesetzt, welche gewöhnlich fünfzehn bis zwanzig Särge aufnehmen und alle zehn Jahr neu ausgegraben und neu besetzt werden; kein Mal bezeichnete Mozarts letzte Ruhestätte. Der treue Deiner, welcher der Einsegnung beigewohnt hatte, fragte bei der Wittwe an, ob sie nicht dem Verstorbenen ein Kreuz wolle setzen lassen; sie erwiederte ihm, er bekomme so eins. Sie war nämlich der Meinung, wie sie später wiederholt erklärt hat, daß die Pfarre wo die Einsegnung Statt finde auch für das Kreuz sorge. Als sie später, nachdem ihr Unwohlsein gehoben und der erste Schmerz gemildert war, mit mehreren Freunden den Kirchhof besuchte, fand sie einen neuen Todtengräber vor, der ihr das Grab Mozarts nicht zeigen konnte, alles Suchen war vergebens. So ist denn trotz oft wiederholter Bemühungen die Grabstätte Mozarts nicht mit Sicherheit ermittelt worden[25].

---

24) Wiener Morgen-Post 1856 N. 28. Bei der Einsegnung waren auch van Swieten und Salieri (III S. 62) zugegen gewesen, der Bahre folgten nach einer Angabe (Monatschr. 1857 S. 446) Süßmayr, Kapellmeister Roser und der Violoncellist Orsler vom Hoftheaterorchester. Schikaneder war nicht zugegen; die Todesnachricht hatte ihn aufs heftigste ergriffen, er ging umher und schrie laut auf: „Sein Geist verfolgt mich allenthalben, er steht immer vor meinen Augen!“ (Nissen S. 572).

25) Al. Fuchs, der dieser Frage mit großer Sorgfalt nachgegangen war, besprach das negative Resultat seiner Forschungen in Gräffers kl. Wiener Memoiren (I S. 227 f.). Eine trügerische Spur kam im Jahr 1845 zum Vorschein (illustr. Familienbuch 1852, II S. 117). Endlich hat Ritter v. Lucam durch Erkundigung bei zwei alten Musikern, die

Die arme Constanze sah sich mit ihren beiden Kindern in der traurigsten Lage. An baarem Geld waren bei Mozarts Tode 60 fl. vorhanden, und an rückständiger Besoldung hatte sie 133 fl. 20 kr. zu fordern, der ganze Hausrath, die Garderobe und die kleine Bibliothek Mozarts eingerechnet, ward auf noch nicht 400 fl. geschätzt. Aber Schulden waren zu bezahlen, nicht bloß an edelmüthige Gläubiger wie Puchberg, der ihr bei der Ordnung der Verlassenschaft treulich beistand und an seine Forderung nicht dachte, sondern an Handwerker und Kaufleute, die bezahlt sein wollten — allein die Apothekerrechnungen betrugen mehr als 250 fl.[26] In dieser Noth wandte sie sich zuerst an die Großmuth des Kaisers. Eine dankbare Schülerin Mozarts benachrichtigte sie daß dieser durch verläumderische Zuträgereien von den Ausschweifungen denen Mozart ergeben gewesen sei, die ihn in eine Schuldenlast von nicht weniger als 30000 fl. gestürzt hätten, sehr ungünstig gegen ihn gestimmt sei, und rieth ihr dem

Mozart noch gekannt hatten, Freystädter und Scholl, ermittelt, daß das Grab rechts vom Friedhofskreuz in der dritten oder vierten Gräberreihe sich befunden hat — womit die Aussage des Todtengräbers bei Nissen (S. 576) übereinstimmt — und darüber des Breitesten in einer kleinen Schrift „Die Grabesfrage Mozarts" (Wien 1856) berichtet.

26) Durch die Güte meines Freundes Karajan und Hrn. Laimeggers sind mir Abschriften der Verlassenschaftsacten, die sich im Archiv des Landgerichts zu Wien befinden, mitgetheilt worden. Demnach bestand das Vermögen aus 592 fl. 9 kr., welches der Wittwe, die zufolge des Heirathsbriefes (Beil. XVIII) eine Forderung von 1500 fl. und für „Krankheits- und Leichkösten, dann andere berichtigte Schulden" 918 fl. 16 kr. bezahlt hatte, überantwortet wurde, nachdem sie noch für jedes der zwei Kinder 200 fl. erlegt hatte. Es macht einen rührenden Eindruck, wenn man aus dem Schätzungsprotocoll ersieht, wie einfach, ja wie dürftig die ganze Einrichtung war — die Sammlung von Büchern und Musikalien ist auf 23 fl. 41 kr. geschätzt —; und daneben sind als verlorne Schulden angemerkt 300 fl. an Frz. Gilowsky, 500 fl. an Ant. Stadler geliehen.

Kaiser ihr Gesuch um Pension persönlich zu überreichen und ihn über den Ungrund jener Gerüchte aufzuklären. In der Audienz erklärte sie freimüthig, das große Talent Mozarts sei es, welches ihm Feinde zugezogen habe, von denen er unausgesetzt durch Cabalen und Verläumdungen verfolgt worden sei. So habe man die Summe seiner Schulden verzehnfacht, mit 3000 fl. wolle sie allen Ansprüchen gerecht werden. Auch seien diese Schulden nicht leichtsinnig gemacht, sie wären ohne sicheres Einkommen gewesen, häufige Kindbetten und eine schwere Krankheit von anderthalb Jahren hätten übermäßige Ausgaben veranlaßt. Zufriedengestellt durch diese Mittheilungen verlieh Leopold II ihr eine Pension von 260 fl. und forderte sie auf ein Concert zu geben, an welchem er sich so großmüthig betheiligte daß sie ihre Schulden bezahlen konnte.

Eine ihrer nächsten Sorgen war das Requiem[27]. Mozart hatte das Requiem unvollendet hinterlassen, sie mußte erwarten daß der Besteller desselben die Annahme verweigern, nicht nur das rückständige Honorar nicht zahlen sondern Erstattung des gezahlten verlangen würde. In dieser Verlegenheit entstand ihr und berathenden Freunden der Gedanke, ob nicht aus dem was Mozart hinterlassen habe das Requiem mit einiger Nachhülfe vollendet und damit der Besteller zufrieden

27) Die näheren Umstände der Abfassung und Vollendung des Requiems sind im Wesentlichen durch Süßmayrs Bericht (A. M. Z. IV S. 2 f.) und Stadlers Angaben (Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems Wien 1826 mit Nachtr.) bekannt geworden und durch die Wiederauffindung der dem Grafen Walsegg übergebenen Partitur bestätigt und aufgeklärt. Die Darstellung konnte daher auf die Staubwolken, welche ein mit so großer Animosität von allen Seiten geführter Streit um die sicher überlieferten Thatsachen aufgewirbelt hat, keine Rücksicht nehmen; die wesentlichen Punkte der Controverse, die so großes Interesse erregte, sind in der Beilage XXVII zusammengestellt.

gestellt werden könne[28]. Die Beendigung desselben wurde mehreren Musikern angetragen, sie lehnten die bedenkliche Unternehmung ab, einige weil es ihre Zeit ihnen nicht erlaubte, andere weil sie „ihr Talent nicht mit dem Talent Mozarts compromittiren" wollten; leicht möglich daß auch noch andere Bedenken sie bestimmten. So kam die Sache an Süßmayr, der dazu besonders geeignet schien; er war damals Mozarts Schüler in der Composition, war ihm schon beim Titus zur Hand gegangen (S. 568 f.) und hatte, während Mozart am Requiem componirte, die fertigen Stücke mehrmals mit ihm durchgesungen und durchgespielt, dieser hatte sich über die Ausarbeitung des Werks oft mit ihm besprochen und über den Gang und die Gründe der Instrumentation ihm Auskunft ertheilt. „Als Mozart sich schwach fühlte", berichtete später die Wittwe an Stadler (Nachtr. S. 40) „mußte Süßmayr öfter mit ihm und mir das was geschrieben war durchsingen, und so bekam er förmlichen Unterricht von Mozart. Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmayr sagte: Ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge, das verstehst du noch lange nicht!" — eine Aeußerung, welche auch ihrer Schwester Sophie lebhaft im Gedächtniß geblieben war. Dies wird vollkommen klar, wenn man sich an die Art erinnert, wie Mozart seine Compositionen aufschrieb und ausarbeitete (III S. 443 ff.), die uns hier vor Augen liegt.

Die beiden ersten Sätze Requiem und Kyrie hatte Mo-

28) „Die Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen", schreibt Süßmayr „die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden gesucht werden; der Tod überraschte ihn, während er an diesem Werke arbeitete." Süßmayr wußte besser für wen das Requiem bestimmt war, allein das Incognito des Bestellers sollte respectirt werden, wie es Stadler noch nach 25 Jahren schonen zu müssen glaubte.

zart ganz beendigt und in vollständiger Partitur niedergeschrieben, hieran war nichts mehr zu thun[29]. Aber vom Dies irae hatte er nur in seiner bekannten Weise die Partitur entworfen, die Singstimmen vollständig ausgeschrieben mit dem mitunter bezifferten Baß, und von den Instrumenten bei den Ritornellen und Zwischenspielen und wo sie sonst bei der Begleitung in eigenthümlicher Weise hervortreten die Motive angedeutet, als Merkzeichen für die Ausführung, die einer späteren Zeit vorbehalten blieb. Auf solche Weise war die Partitur angelegt bis zum letzten Verse des Dies irae; mit den Worten

qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus

hatte Mozart aufgehört.

Er hatte aber die verschiedenen Theile des Requiem nicht hinter einander fort componirt, sondern einzelne Stücke, wie es die Stimmung gab, concipirt. So hatte er, bevor das Dies irae völlig beendigt war, schon das Offertorium componirt, welches in den beiden Sätzen Domine Jesu Christe und Hostias im vollständigen Partiturentwurf in derselben Weise von ihm beendigt war.

Man begreift nun wie Mozart, während er diesen Partiturentwurf mit seinem Schüler Süßmayr am Klavier oder Pulte durchging, mit ihm über die Ausführung der Instrumentation eine belehrende Unterhaltung führen konnte, wie er ihn sich versuchen ließ und dann über die Art, wie es zu machen sei und wie er es sich gedacht habe, nähere Aufklä-

29) Dies beweist die nunmehr vorliegende Handschrift, und es ist ein, freilich wohl begreiflicher Irrthum Süßmayrs, wenn er angiebt er habe auch in diesen Sätzen die Instrumentation ausgeführt. Diese beiden Sätze sind auf 5 Bogen des zwölfzeiligen italiänischen Notenpapiers in Queerformat geschrieben, dessen Mozart sich zu bedienen pflegte, und von ihm seiner Sitte gemäß von 1 bis 10 foliirt (nicht paginirt), die letzten drei Seiten sind unbeschrieben geblieben.

rung gab, so daß Süßmayr in der That in vieler Hinsicht ein lebendiges Bild von der vollständigen Partitur wie sie werden sollte im Kopfe tragen und vielfach Mozarts Hand getreu herzustellen im Stande war. Und davon legt die Ausführung selbst Zeugniß ab. Von den übrigen Sätzen Sanctus, Benedictus und Agnus Dei waren solche Partituranlagen nicht vorhanden.

Süßmayr copirte nun zunächst alles was Mozart so angelegt hatte, „damit nicht zweierlei Handschriften in einander wären" wie die Wittwe an André schrieb (Cäcilia VI S. 202), und trug dann in diese seine Copie die fehlende Instrumentation so ein wie es ihm der Absicht Mozarts am meisten zu entsprechen schien. Die Originalentwürfe Mozarts kamen in anderen Besitz; die Blätter (11—32) welche das Dies irae bis Confutatis einschließlich enthalten, erhielt später von ihrem unbekannten Eigenthümer der Abbé Stadler und überließ sie der k. k. Hofbibliothek in Wien; die übrigen Blätter (33—45) Lacrimosa, Domine und Hostias enthaltend, erwarb Kapellmeister Eybler und schenkte sie derselben Bibliothek[30]. Daß sie von Mozart bestimmt waren ausgeführt und mit dem Requiem und Kyrie zu einer Partitur vereinigt zu werden, beweist schon die von seiner Hand herrührende fortgehende Foliirung; auch ist kein Beispiel bekannt daß er eine so angelegte

30) In den Blättern des Dies irae ist von einer fremden Hand eine von der gedruckten Partitur abweichende Instrumentation in die von Mozart leer gelassenen Zeilen eingetragen, welche auch im Lacrimosa eine Fortsetzung von 2 Takten versucht hat. Von wem beides herrühre ist unbekannt. Dadurch erklärt sich was, ohne dies ganz unverständlich, die Wittwe Mozart, als sie im J. 1800 André die Blätter des Dies irae mittheilte, bemerkte (Cäcilia VI S. 202): „Hierzu kommt noch daß die Mittelstimmen dieser Sachen die ich Ihnen verschaffe anders sind als in Breitkopfs Ausgabe; sowie sie in dieser [der Ausgabe] sind, sind sie (mit Ausnahme der kleinen Verbesserungen) im Original des Anonymus. Der Ergänzer muß sie also zweimal gemacht haben und Sie können unter beiden wählen." So wenig klare Vorstellung besaß sie von dem worauf es ankam.

Partitur je wieder abgeschrieben habe um sie ganz auszuführen[31].
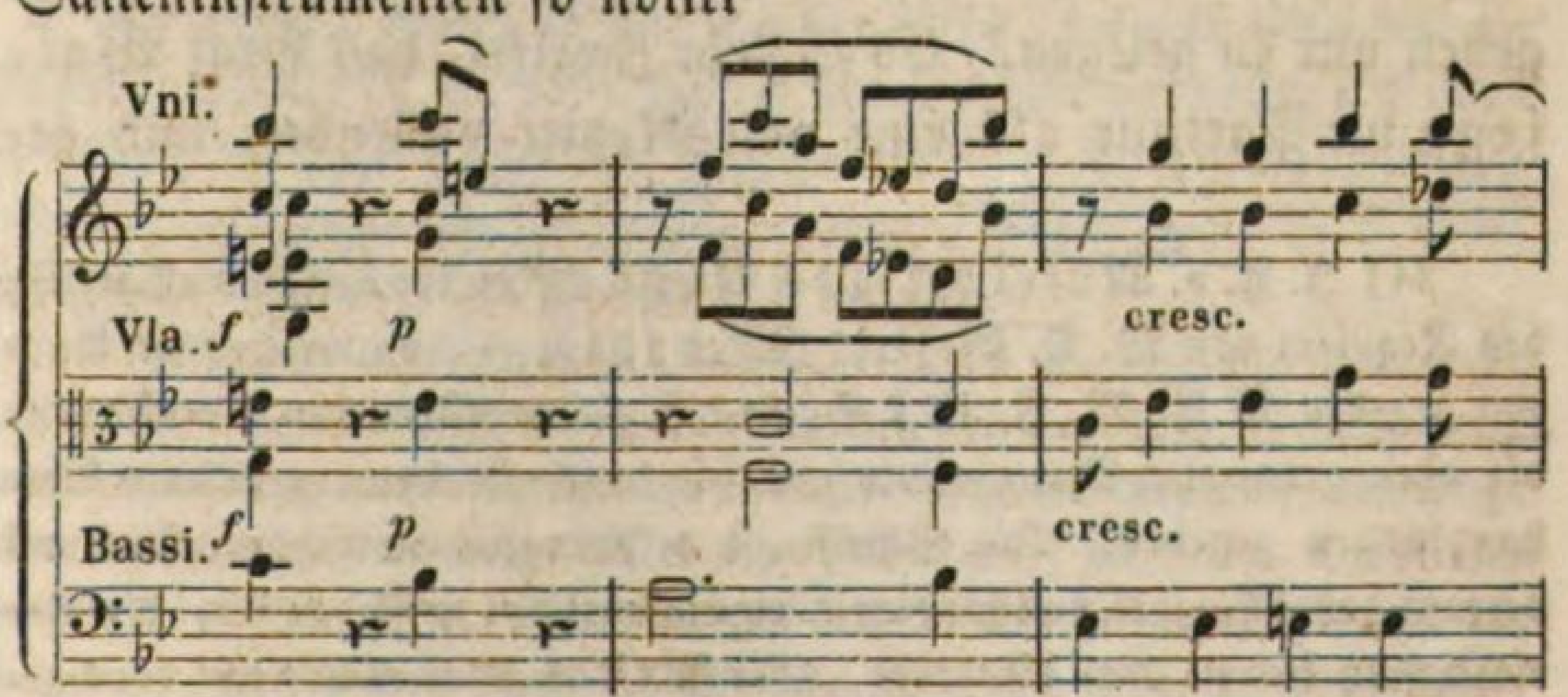
Süßmayrs bestimmter Angabe zufolge hatte er dann den Schluß des Lacrimosa, das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei „ganz neu" verfertigt, nur habe er „um dem Werk mehr Einheit zu geben" die Fuge des Kyrie mit den Worten cum sanctis wiederholt.

Das so vervollständigte Requiem wurde nun, die ersten beiden Sätze in Mozarts Original, die übrigen in Süßmayrs Handschrift, wie Stadler (Verth. S. 13) berichtet, dem Besteller übergeben. Sollte dieser aber das Ganze für Mozarts Werk annehmen, so mußte auch der Augenschein diese Vorstellung ihm bestätigen. In welchem Grade dieser vorhanden war zeigt die demselben eingehändigte Partitur, welche im Jahr 1838 Eigenthum der k. k. Hofbibliothek wurde[32]. Der erste Eindruck war und ist für Jeden der sie sieht und Mozarts Handschrift kennt daß das
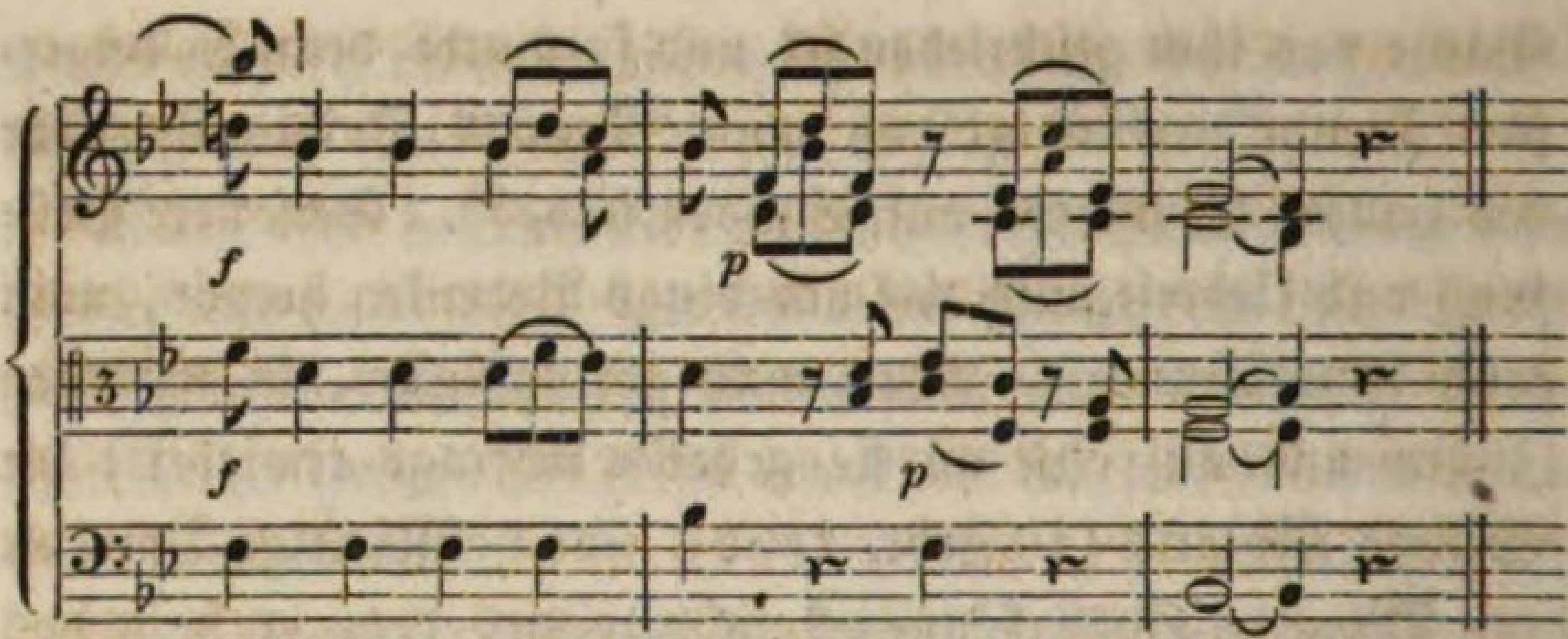
31) Eine ganz genaue Copie dieser Mozartschen Blätter nach den Originalen hat André im Jahr 1829 unter dem Titel „Partitur des Dies irae, welche Abbé Stadler bald nach Mozarts Tode für sich copirt hatte, — Hostias von W. A. Mozarts Requiem, so wie solche Mozart eigenhändig geschrieben und Abbé Stadler in genauer Uebereinstimmung mit dem Mozartschen Original copirt hat, nebst Vorschrift und Anhang" herausgegeben. Der Anhang ist ein ähnlicher Partiturentwurf des Requiem und Kyrie, von André reconstruirt, ein wunderlicher Einfall, da ein solches Phantasiestück nichts nützen kann.

32) Die Schwester des Grafen Walsegg, Gräfin Sternberg, (welche eine Abschrift der Partitur in Hochfolio von der Hand des Grafen geschrieben und mit dem Titel Requiem composto dal Conte Walsegg in ihrem Besitz behielt) verkaufte als seine Erbin den musikalischen Nachlaß desselben an den Verwalter Leitner, von welchem der gräfl. Amtsschreiber Karl Haag die Partitur des Requiem an sich brachte, und von diesem erbte sie Katharina Adelpoller, Frau des Stuppacher Gerichtsdieners Joh. Adelpoller. Durch den Justizcommissar Novak zu Schottwien, der früher gräfl. Walseggscher Verwalter gewesen war, wurde Graf Moritz v. Dietrichstein, Präfect der k. k. Hofbibliothek, auf dieselbe aufmerksam gemacht und kaufte sie für 50 Dukaten für die Bibliothek.

Ganze von ihm geschrieben sei und so wurde denn in der ersten Freude verkündigt daß man Mozarts Originalpartitur des ganzen Requiems aufgefunden habe[33]. Genauere Prüfung und Ueberlegung rief allerdings Bedenken hervor, man fand Abweichungen, wenn auch geringfügige, in manchen Zügen und auf eine an sie gestellte Anfrage erwiederte die Wittwe Mozarts (10 Febr. 1839), eine vollständige Partitur von Mozarts Hand könne es nicht geben, denn er habe das Requiem nicht beendigt, sondern Süßmayr. Die Vergleichung mit mehreren von Süßmayr unzweifelhaft geschriebenen Partituren — einem Terzett und einer Baßarie, welche er als Einlagstücke zur Serva padrona im Jahr 1793 componirt hatte — löste das Räthsel. Hier fand sich genau dieselbe Handschrift, dieselbe frappante Aehnlichkeit mit der Mozartschen, dieselben abweichenden kleinen Züge, welche dort befremdet hatten, kurz, es konnte nicht zweifelhaft bleiben, daß Süßmayr die Partitur vom Dies irae geschrieben hatte, welche auch eine neue von Fol. 1 anfangende Foliirung erhalten hat, die mit dem Sanctus von Neuem beginnt. An einer Stelle verräth sich auch der Abschreiber durch ein Versehen. Die Schlußtakte des Tuba mirum sind von Mozart in den Saiteninstrumenten so notirt



33) A. M. Z. XLI S. 81. N. Ztschr. f. Mus. X S. 10. Cäcilia XX S. 279.



Beim Uebertragen in seine Copie übersah Süßmayr dies, den Octavengang der Violinen, die charakteristische Bewegung der Bratsche zum Schluß; was er statt dessen schrieb sind keine Verbesserungen des Erfinders[34].

Süßmayr hatte also im Verkehr mit Mozart absichtlich oder unbewußt seine Handschrift so nach der seines Meisters gebildet daß sie derselben bis auf kleine Abweichungen zum Verwechseln ähnlich war; solche Erscheinungen kommen wohl vor, Joh. Seb. Bachs zweite Frau schrieb ihrem Manne so gleich daß nur ein Geübter ihre Handschriften unterscheiden kann, Joachims Notenschrift war früher wenigstens der von Mendelssohn täuschend ähnlich. Diesmal kam diese Gewohnheit oder Fertigkeit für den Wunsch dem Besteller des Requiems die Vorstellung einer Mozartschen Handschrift zu geben nur zu gelegen. Es ist kein Zweifel, daß Graf Walsegg die Partitur als eine von Mozart vollendete und ge-

34) J. F. v. Mosel hat in der Schrift „über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart" (Wien 1839) — von welcher ein Auszug gegeben ist A. M. Z. XLI S. 317 ff. — ausführlichen Bericht über die oben genannten Manuscripte und die durch sie hervorgerufenen Verhandlungen gegeben. Die Schrift ist ursprünglich unter dem Eindruck verfaßt daß Mozarts vollständige Originalpartitur gefunden sei, die Berichtigung kommt zwar hinterher, aber sie ist offenbar nicht recht durchgedrungen. Ich habe die Handschriften in Wien selbst untersucht und verglichen, die Angaben über das Factische in jener Schrift sind genau.

schriebene erhielt und annahm — ob es ausdrücklich ausgesprochen wurde oder als natürliche Voraussetzung galt muß dahin gestellt bleiben —; daß dieser eine Täuschung ganz anderer Art damit vorzunehmen beabsichtigte ist eigenthümlich genug, macht aber die mit ihm vorgenommene nicht besser[35].

Unter diesen Umständen lag der Wittwe allerdings daran daß das Geheimniß bewahrt bliebe und das Requiem als von Mozart vollendet gelte[36], allein dies war kaum möglich, da verschiedene darum wußten. Sie hatte eine Copie für sich zurückbehalten, nach welcher bald eine Aufführung in Wien im Jahnschen Saal unter großem Zudrang veranstaltet wurde. Bei dieser war Sängern und Instrumentisten, wie Stadler versichert (Nachtr. S. 6), wohl bekannt, was von Mozart und was von Süßmayr herrührte und durch Tradition pflanzte sich diese Kunde fort[37]. Die Wittwe überreichte einzelne Copien vornehmen Herren — Friedrich Wilhelm II honorirte ihr dieselbe mit 100 Dukaten (Cäcilia VI S. 211) — und gestattete daß auch andere sich Abschriften

35) Es wird nun begreiflich daß auch die welche genau über den Verlauf unterrichtet waren, wie Stadler, um Graf Walsegg und die Wittwe Mozart zu schonen, nie die Sache völlig aufklärten, sondern gewisse Dinge im Dunkel ließen, andere wie Schack sich zurückhielten.

36) Daraus erklärt es sich daß Rochlitz, der nach seiner eigenen Angabe (Cäcilia IV S. 288) bei der Anwesenheit der Wittwe Mozart in Leipzig (im Jahr 1796) von ihr alles was die Entstehungsgeschichte des Requiems anging herausfragte, berichtete, Mozart habe das Requiem vor seinem Tode vollendet (A. M. Z. I S. 178).

37) Auch nach München (A. M. Z. XXIX S. 520) und Prag gelangte sie, wo man bei der ersten Aufführung des Requiem, die nicht lange nach dessen Tode nach einer Wiener Abschrift geschah, wußte daß die Sätze vom Sanctus an Süßmayrs Werk seien (Cäcilia IV S. 308). So erzählt denn Niemtschek, der ebenfalls von der Wittwe unterrichtet war, der Bote habe gleich nach Mozarts Tod das Werk unvollendet, wie es war, verlangt und erhalten; die Wittwe besitze aber die Partitur und verwahre sie wie eine Reliquie (S. 35).

nahmen[38]; Hiller schrieb sich mit eigener Hand die Partitur ab und setzte auf dem Titel dazu Opus summum viri summi, führte das Requiem dann auch auf[39] — dabei war nicht die Rede davon daß es nicht ganz von Mozart sei[40]. Sie wünschte nun das Requiem, das soviel Aufsehen machte, zu ihrem Vortheil zu publiciren und dachte daran, da dies bei der Bestellung ausdrücklich untersagt war, durch die Zeitung den Anonymus um seine Einwilligung zu ersuchen[41], indessen gab sie diesem Gedanken keine Folge. In=

38) Häser erzählt daß ein Thomaner Jost, der herrlich Noten schrieb, für die Wittwe Mozart bei ihrem Aufenthalt in Leipzig zweimal die Partitur copirte (Cäcilia IV S. 297).

39) Rochlitz für Freunde der Tonkunst I S. 25 f.

40) Der Sänger Mariottini in Dresden hatte sich eine Copie verschafft, die wie einige kleine Abweichungen beweisen, nicht aus Leipzig herrührte, vermuthlich aus Prag oder Wien. Von dieser machte er sich eine Abschrift, aber nur vom Requiem, Kyrie und Dies irae, und fügte folgende Bemerkung hinzu: L'offertorio, il Sanctus et l'Agnus Dei non gl'ho transcritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli opera di un' altra penna (Cäcilia IV S. 303 f. 310 f.). Ohne dem kritischen Scharfblick Mariottinis Unrecht zu thun darf man hier wohl den Einfluß jenes Gerüchts erkennen.

41) In einem Briefe an Härtel (10 Oct. 1799) theilt sie ihm ihren Entwurf zu einer solchen Aufforderung mit: „Da der edle Anonym, welcher dem sel. Mozart wenige Monate vor seinem Tode den Auftrag gab ein Requiem zu componiren, solches nach Verlauf von mehr als 7 Jahren noch nicht hat öffentlich bekannt werden lassen, so sieht die Witwe dieses Verfahren mit Dankbarkeit für einen Beweis an, daß derselbe ihr noch einen etwaigen Vortheil von der Herausgabe gönnen wolle. Indeß hält sie es zu mehrerer Sicherheit für sich und als eine Folge der Empfindungen, die derselbe ihr eingeflößt hat, für ihre Pflicht, den edlen Mann in den Wiener, Hamburger und Frankfurter Zeitungen aufzufordern, ihr seine Gesinnungen innerhalb drei Monaten gefälligst zu erkennen zu geben, nach welcher Zeit sie es wagen wird, das Requiem in den sämmtlichen Werken ihres Verstorbenen herauszugeben."

zwischen theilte die Breitkopf und Härtelsche Handlung, welche keine Rücksicht auf den Besteller zu nehmen hatte, ihr die Absicht mit das Requiem nach mehreren Copien, welche sie an sich gebracht hatte, herauszugeben und ersuchte sie der größeren Correctheit wegen um Mittheilung der ihrigen; da sie die Herausgabe doch nicht hindern konnte, glaubte sie dieses gewähren zu dürfen. Auf näheres Befragen, das durch jene Gerüchte veranlaßt war, ob es mehr als ein Requiem von Mozart gebe, ob dieses ganz von ihm herrühre, gab sie nun die summarische Auskunft (27 März 1799): „Was das Requiem betrifft, so habe ich freilich das berühmte, was er kurz vor seinem Tode geschrieben hat. Ich weiß nur von diesem einzigen Requiem, alle übrigen darf ich für unecht erklären[42]. Wie weit es von ihm selbst ist — es ist so bis nahe ans Ende — werde ich Ihnen sagen, wenn Sie es von mir erhalten. Folgende Bewandniß hat es damit. Als er seinen Tod vorhersah, sprach er mit Hrn. Süßmayr, jetzigem k. k. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetiren und sagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die Hauptsache hie und da in Stimmen schon ausgeführt war. Und dieses ist denn auch durch Hrn. Süßmayr wirklich geschehen." Später verwies sie die Verleger wegen des Näheren an Süßmayr selbst und dieser gab nun die gewünschte Auskunft in dem oben erwähnten Briefe (8 Febr. 1800). Einen bestimmten Auftrag von Mozart überhaupt und wegen der Schlußfuge erhalten zu haben behauptet er selbst nicht, und man sieht wohl daß die

42) So ist auch das ohne äußere und innere Beglaubigung seines Ursprungs bei Simrock in Bonn unter Mozarts Namen gedruckte „Requiem brevis" in D-moll ohne Bedenken für unecht zu erklären.

Wittwe ihre überhaupt nicht sehr klare Vorstellung von dem ganzen Hergang möglichst zu Gunsten der Integrität des Requiems gewendet hat.

Graf Walsegg, der für sich schon eine Aufführung des Requiems veranstaltet und Abschriften gemacht hatte, die seinen Namen als Componisten trugen[43], konnte mit den Aufführungen desselben, der Verbreitung von Copien, welche Mozart als wahren Urheber bekannt machten, nicht zufrieden sein, indessen verhielt er sich doch dabei ruhig. Als aber die Verlagshandlung im Jahr 1799 bekannt machte (A. M. Z. I Int. Bl. S. 97 f.), sie werde Mozarts Requiem, seine letzte und vollendetste Musik, nach dem von Mozarts Wittwe hiezu mitgetheilten „Manuscript" veröffentlichen, als andere Blätter berichteten, Mozarts „Original" sei von seiner Wittwe dazu hergegeben, als von der anderen Seite die Gerüchte zu ihm drangen, das Requiem sei nur theilweise von Mozart, glaubte er sein Recht wahren zu müssen. Er sandte die ihm eingehändigte Partitur seinem Advokaten Dr. Sortschen in Wien und ließ durch diesen von der Wittwe Mozart Aufklärung und Entschädigung verlangen. In ihrem Namen verhandelten Stadler und Nissen mit dem Advokaten. Stadler

43) Vgl. S. 567. 694 Daß die Angabe von Zawrzel, schon im Jahr 1790 habe er das Requiem beim Grafen Walsegg gesehen (Cäcilia VI S. 212) auf einem Gedächtnißfehler beruht, beweist er selbst indem er fortfährt: „im October kam ich nach Wien; Sie wissen selbst daß in dem Zwischenraume Mozart die Zauberflöte und Titus schrieb", was bekanntlich im Jahr 1791 geschehen ist. Auch die Angabe Krüchtens (Cäcilia VI S. 222), der Graf habe das Requiem „noch vor Mozarts Tode", im Jahre 1791, wenn er sich nicht irre im Spätherbst, aufführen lassen, hat kein Gewicht, da er selbst die irrige Meinung ausspricht, Mozart sei im Jahr 1792 gestorben; vor Ende des Jahres 1791 aber kann jene Aufführung sehr wohl Statt gefunden haben.

gab Bericht über die Art der Vollendung, bezeichnete genau was von Mozart und was von Süßmayr herrührte, jener schrieb alles auf um es dem Grafen, der seine Partitur zurückerhielt, mitzutheilen[44]. Was die Entschädigungsfrage anlangte, so schrieb die Wittwe an Härtel (30 Jan. 1800), — dem sie meldete, er habe ein Wunderwerk gethan, einen Todten erweckt, indem auf seine Anzeige sich der Besteller des Requiems eingefunden habe, der von sehr hohem Range sei — er spreche von Rückerstattung von 50 Dukaten, habe sich aber verlauten lassen, er werde sich vielleicht mit einer Anzahl von Exemplaren begnügen. Bei der von Nissen geführten Unterhandlung ließ sich der Graf „nach ernsten Beschwerden und Drohungen" endlich durch die Mittheilung von Abschriften mehrerer ungedruckter Mozartscher Compositionen zufrieden stellen[45], erlaubte auch daß die Wittwe die gedruckte Partitur nach der seinigen noch einmal durch Stadler genau revidiren ließ[46].

---

44) Stadler Vertheidigung S. 14 f.

45) Nissen Nachtrag S. 169 f.

46) Es ergaben sich nur wenige Berichtigungen der im Jahr 1800 im Druck bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Partitur, welche die Wittwe nachträglich Härtel in Briefen (6. 10. Aug. 1800) mittheilte, was auch bei der Anzeige der Fehler in einer ausführlichen Besprechung dieser Ausgabe (A. M. Z. IV S. 30 f.) benutzt worden ist; leider ist bei der neuen Ausgabe der Partitur im Stich darauf nicht gebührende Rücksicht genommen. Das revidirte Exemplar überließ die Wittwe an André, dem sie nun auch im Vertrauen Aufklärungen über die Vollendung des Requiems durch einen andern (Süßmayr wurde hier nicht genannt) gab (Cäcilia VI S. 201 f.); es liegt dem von ihm veröffentlichten Klavierauszug und seiner Ausgabe der Partitur zu Grunde, welche er unter dem Titel „W. A. Mozarti Missa pro defunctis, W. A. Mozarts Requiem, neue nach Mozarts und Süßmayrs Handschriften berichtigte Ausgabe, nebst einem Vorbericht" im Jahr 1827 herausgab. Hier ist durch ein beigesetztes M und S unterschieden was von Mozart und was von

Aus diesem nicht durchaus erfreulichen Bericht ergiebt sich als das Thatsächliche daß Requiem und Kyrie so wie es uns vorliegt vollständig von Mozart ausgearbeitet ist, daß die Sätze vom Dies irae bis zu den ersten acht Takten des Lacrimosa so wie Domine Jesu und Hostias in den Singstimmen und dem Baß von Mozart vollendet sind, der auch von der Instrumentation die Hauptpunkte angedeutet hat, so daß es sich hier nur um Einzelheiten der Ausführung handeln kann, die allerdings nicht so gleichgültig und rein handwerksmäßig ist, wie man es wohl dargestellt hat, bei der aber die mündliche Unterweisung Mozarts auch nicht zu gering angeschlagen werden darf. Was die letzten drei Stücke anlangt, so steht Süßmayrs Behauptung daß sie „ganz neu von ihm verfertigt" seien, kein bestimmtes Zeugniß, keine sichere Thatsache entgegen. Die Angabe Stadlers (Vertheidigung S. 46): „die Wittwe sagte mir, es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Hrn. Süßmayr übergeben habe; was dieselben enthielten und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe wußte sie nicht" — läßt die Möglichkeit zu daß diese Zettelchen vorläufige Skizzen zu den letzten Sätzen enthielten, aber auch nur die Möglichkeit[47]. Die

Süßmayr herrührt. Der Vorbericht ist in der Cäcilia (VI S. 200 ff.) wieder abgedruckt.

47) In Seyfrieds Aeußerung (Cäcilia IV S. 296): „Süßmayrs mir oft wiederholtem mündlichem Geständnisse zufolge hat er bis zum Hostias alles ausgearbeitet, das übrige — mehr als wahrscheinlich — im Entwurf vorgefunden und eben um so wenig als möglich vom Eignen dazuzuthun die beiden Fugen quam olim sammt dem ersten requiem aeternam auch wiederholt" zeigen die Worte „mehr als wahrscheinlich" daß das warum es sich hier handelt nur seine Vermuthung ist. Und die Wiederholung der Fuge quam olim hat Mozart selbst vorgeschrieben. Leider wissen so selten die welche Zeugniß ablegen sollen zwischen Factum und eigener Vorstellung zu unterscheiden.

wiederholt geäußerten Bedenken ob „diese Blumen wirklich in Süßmayrs Garten gewachsen seien" können mithin allein auf innere Gründe gestützt werden.

Von dem Ernst, mit welchem Mozart die Aufgabe der Seelenmesse ergriff, von der Innigkeit, mit welcher er sich in dieselbe versenkte, von der künstlerischen Arbeit, welche er an dieselbe setzte, legt das Werk selbst das beste Zeugniß ab[48]. Es ist merkwürdig, wie er in der letzten Zeit seines Lebens, wo ihn zunehmende Kränklichkeit ernster stimmte, durch seine künstlerischen Aufgaben zur Betrachtung des Todes und der Vorstellungen welche die menschliche Seele über das Grab hinaustragen geführt wurde. Von der einen Seite waren es die freimaurerischen, von ihm tief ergriffenen, Anschauungen, welche in der Zauberflöte ihren Ausdruck erhielten, von der anderen die religiösen Vorstellungen des Cultus, welcher die Macht über sein Gefühl keineswegs verloren hatte (I S. 491)[49]. Die Anregungen, welche von beiden Seiten kamen, widersprachen sich nicht etwa, sie ergänzten sich vielmehr, und aus dem Mittelpunkt, in welchem sie in seiner Seele sich begegneten, gingen die kräftigsten und bedeutendsten künstlerischen Impulse hervor. Die Verwandtschaft der Stimmung, aus welcher beide Kunstwerke hervorgingen, zeigt sich zunächst schon in der Uebereinstimmung der äußern Mittel, welche für die Darstellung der entsprechenden Partien der Zauberflöte und des Requiems gewählt sind. Die Zusammenstellung von

48) Eine genau eingehende Anzeige, welche Schwencke geschrieben und Rochlitz überarbeitet hat, erschien nach Veröffentlichung der Partitur (A. M. Z. IV S. 1 ff.). Sie wurde bald darauf französisch bearbeitet im Journal de Paris, und dann in deutschen Journalen als Muster französischer Kritik gepriesen (A. M. Z. XXX S. 209).

49) Auch die kleineren Compositionen des Ave verum corpus und der Freimaurercantate ergänzen diesen Parallelismus.

Bassethörnern, Fagotts und Posaunen neben den Saiteninstrumenten, zu welchen an geeigneter Stelle Trompeten und Pauken hinzutreten, welche dem mysteriösen Element der Zauberflöte schon durch die Klangfarbe einen so eigenthümlichen Ausdruck ernster Feierlichkeit und erhabener Pracht geben, ist auch im Requiem wieder angewandt. Aber hier ist um den Ton ernster und einheitlicher zu halten die Farbenmischung noch beschränkt, die helleren Blasinstrumente Flöten, Oboen, Clarinetten, auch die weichen Hörner werden gar nicht gebraucht; und auf der verschiedenen Combination der oben genannten Instrumente allein beruht die dennoch mannigfaltige Charakteristik durch das Orchester.

Wenn schon in der Oper die Ansicht zur Geltung gebracht wird daß dem Ernst des Gedankens auch die Strenge in der Behandlung der Form entspreche, so tritt dieselbe im Requiem noch bestimmter hervor, so fern Mozart auch von dem Vorurtheil sein mußte, daß der musikalische Ausdruck der Andacht, der religiösen Empfindung dadurch daß er mit dem Cultus in Verbindung tritt ausschließlich an gewisse Formen gebunden sei. Auch das ehrenwerthe Gefühl des Künstlers, der, wo er mit seiner Kunst dem Höchsten dient, nicht allein seine besten Empfindungen sondern auch seine beste Arbeit darzubringen wünscht, mag seinen Einfluß geübt haben, und daß Mozart durch das Studium der Händelschen Oratorien, durch den mächtigen Eindruck der Bachschen Motetten neu angeregt an der strengen contrapunktischen Schreibweise besondere Freude hatte, das beweisen außer der Zauberflöte schon die beiden Stücke für die Orgel, welche im Dec. 1790 und März 1791 componirt sind. Wesentlich bestimmend aber mußte die Einsicht sein daß die streng geschlossene, einheitliche Form der contrapunktischen Behandlung der gehaltenen, ernst zusammengenommenen Stimmung entspreche, ohne dem
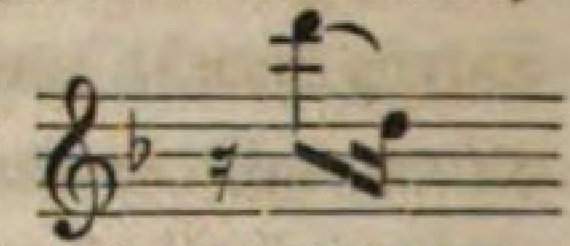
lebendigen und charakteristischen Ausdruck Fesseln anzulegen. Darin beruht auch zum guten Theil die Bedeutung des Requiem daß es erweist, wie diese nach festen Gesetzen bestimmt ausgeprägten strengen Formen weder eine bloß abstracte noch allein historische Geltung haben, sondern künstlerisch empfunden und meisterlich geübt dem tiefsten Gefühl, wie es unserer Zeit eigen ist und in einer bedeutenden Individualität sich ausspricht, seinen eigenthümlichen Ausdruck verleihen.

Bei der Betrachtung des Requiem sind die verschiedenen Theile der Seelenmesse ihrer verschiedenen Bedeutung nach, welche ihnen die Beziehung zum Cultus giebt, wohl zu unterscheiden, indem dadurch auch der musikalische Charakter bestimmt wird[50].

Dem Kyrie[51] geht der Introitus voran, welcher mit einem Gebet für die ewige Ruhe der Entschlafenen beginnt. Von einer einfachen Begleitung der Saiteninstrumente unterstützt lassen die Fagotts und Bassethörner, welche imitirend nach einander eintreten, die getragene sanfte Melodie dieser Bitte hören; sie wird durch vier erschütternde Accorde der Posaunen unterbrochen, die mit ernster Mahnung auf das kommende Gericht hinweisen und dann nicht wieder vernommen werden, bis dasselbe hereingebrochen ist. Unmittelbar darauf setzen die Singstimmen ein, vom Baß aufwärts nach

50) Der ganze Text ist mit den nöthigsten Bemerkungen Beilage IX, I, 2 mitgetheilt.

51) Mozarts Originalpartitur des Requiem und Kyrie hat oben die gewöhnliche Ueberschrift di me W. A. Mozart 792. Dies Versehen in der Jahrszahl muß noch zu so vielen anderen verwirrenden Umständen hinzukommen! Daß gar kein Gewicht darauf zu legen ist, bestätigt der sonderbare Zufall daß Mozart auf ein für Leitgeb componirtes Hornrondo (III S. 294) geschrieben hat Vienna Venerdì santo li 6 Aprile 792, da der Charfreitag im Jahr 1791 auf den 6 April fiel (Mosel Orig. Part. d. Req. S. 10. 16).

einander einfallend; aber durch das Hinzutreten der mächtigen syncopirten Figur in den Violinen 
erhält die flehentliche Bitte zugleich den Ausdruck einer schmerzlichen Unruhe, welche der Gedanke an den Tod und das bevorstehende Gericht hervorruft, bis die Vorstellung des himmlischen Lichts das ihnen leuchten soll zu einem Ausruf voll Kraft und Klarheit drängt, den das Orchester wiedergiebt und zu einem beruhigenden Abschluß führt. Nach einem kurzen Uebergang treten darauf die Worte des Psalms ein: „Gott man lobt dich in der Stille zu Zion und dir bezahlet man Gelübde.“ Um sie als die Schriftworte hervorzuheben hat Mozart sie einer alten Choralmelodie[52] untergelegt, welche eine Sopranstimme, von einer sanften figurirten Begleitung der Saiteninstrumente umspielt, hell und klar, wie einen von oben kommenden Trost verkündet. Und während der Chorsopran dieselbe Melodie fest und kräftig aufnimmt mit den Worten „Du erhörest Gebet, darum kommt alles Fleisch zu dir!“ fallen die anderen Stimmen in lebhafterer Bewegung ein und eine energische Figur der Violinen steigert die Kraft des Ausdrucks. Nun erhebt sich auch die erneuerte Bitte um Ruhe zu kräftigerem Ausdruck der Zuver-

52) Es ist, wie schon bemerkt (I S. 336 f.), der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, den Mozart schon in der Betulia liberata als Cantus firmus benutzt hatte; aber welch ein Fortschritt von dem Jugendwerk zum Meisterstück! Mich. Haydn hat in seinem unvollendeten Requiem eben denselben bei den Worten te decet hymnus eingeführt; nach Rochlitz (A. M. Z. IV S. 7) und Zelter (Briefw. m. Goethe IV S. 353) wird nach dieser Melodie auch der Choral „Meine Seel erhebet den Herrn“ gesungen. Die Behandlung dieser Stelle ist verschieden nach dem Ritual. In Jomellis Requiem werden beide Psalmverse intonirt, bei Hasse und Zelenka der erste (Te Jerusalem), bei Asola (in Proskes Musica divina) nur die Worte Te decet hymnus in Sion, bei Pitoni (ebend.) sind beide Verse frei componirt.

sicht ohne doch den Grundcharakter der schmerzlichen Erregung aufzugeben. Dies wird dadurch erreicht daß mit dem ersten Motiv ein zweites von lebhafterer Bewegung aber festem Gang vereinigt und durchgeführt wird, welches schon angedeutet war, indem es den Uebergang zu den Psalmworten bildet, wie denn auch die jene Worte begleitende Figur aus demselben abgeleitet ist; hier kommt sie nun zur vollen Geltung und so fällt die psychologische Motivirung mit der musikalischen Steigerung zusammen. Diese erreicht ihre Spitze in dem verlangenden Wunsch nach dem ewigen Licht, den die getheilten Stimmen einander entgegenrufen, um ihn gemeinsam in inbrünstiger Bitte leise zu wiederholen.

Die Anrufe Kyrie eleison! und Christe eleison! sind mit einander verbunden, als die beiden Themata einer Doppelfuge, welche in unauflöslicher Verschlingung, das erste in festem kräftigem Schritt, das zweite in unruhig treibender Bewegung, deren Ausdruck durch die chromatische Gestaltung gegen den Schluß noch sehr erhöht wird, mit einander fortschreiten, bis sie in stets wachsender Steigerung auf einem herb dissonirenden Accord zusammen aushalten und sich dann zu ruhiger Fassung sammeln. Diese von Vielen hochbewunderte Fuge hat dagegen auch den schärfsten Tadel in den verschiedensten Rücksichten erfahren. Man hat sie aus technischen Gründen gar nicht für eine Fuge gelten lassen wollen[53];

53) Im Widerspruche mit Rochlitz, der dieses Kyrie eine „strenge Fuge in größter Vollkommenheit“ genannt hatte (Für Freunde der Tonkunst I S. 159), sagt Nägeli (Vorlesungen üb. Musik S. 99 ff.): „Diese Fuge ist 52 Takte lang; von diesen 52 Takten stehen 46 im Moll und nur 6 im Dur. Das Thema kommt in fünf verschiednen Molltonarten zu stehen. Dabei ist die Modulation unerhört. Die Fuge geht aus D-moll; das Thema kommt durch Versetzung ins C-moll und F-moll zu stehen. Durch eine solche Verletzung der Verwandtschaft der Tonarten und zugleich des Wechselverhältnisses zwischen Dur und Moll wird die Fuge zu

G. Weber that es weh zu glauben daß Mozart den Chorstimmen „wilde Gurgeleien“, wie die „krausverbrämten chromatischen Schlangengänge“ des Christe eleison hätte aufbürden können (Cäcil. III S. 216 ff.); man hat sie der in den Worten enthaltenen feierlichen Bitte, dem Ausdruck frommen demüthigen vor dem Mittler inbrünstigen Flehens nicht genügend gefunden[54].

Ob die Behandlung der Tonarten diesem Musikstück die Bezeichnung einer strengen Fuge entziehe mögen die Meister der Schule entscheiden, unleugbar beruht auf derselben der Charakter und die Wirkung desselben, und daß die wesentlichen Gesetze der contrapunktischen Schreibart, auf denen die Fuge beruht, hier mit tiefem Sinn aufgefaßt und angewendet sind wird kein Vorurtheilsfreier leugnen[55]. Die Ausführung der

einem barbarischen Tongewühl. Und auf solche Weise hört die Fugenkunst gradezu auf eine Kunst zu sein. Man kann statt die Repercussion, als das Hauptwirkungsmittel der Fuge, geltend zu machen, nur das Thema in so manche Tonarten versetzen als man zur hinlänglichen Länge des Tonstückes bedarf und so ist die Fuge fertig.“ Den Eindruck welchen diese Fuge dennoch mache erklärt Nägeli aus der Macht der Rhythmik. „Hauptthema und Gegenthema bilden eine so schöne Polyrhythmie wie nur geistreiche Componisten sie zu erfinden vermögen. Beide Themas contrastiren sich gegenseitig gut und ziehen sich lebendig vermittelst der Repercussion durch das Ganze hindurch, und ob dieser polyrhythmischen Lebendigkeit der Tonreihen nimmt der Nichtkenner und Halbkenner auch die fehlerhafte Eurhythmie nicht wahr und wird nicht dadurch gestört.“

54) Schwencke (A. M. Z. IV S. 8) bekennt, da die Beweggründe Mozarts zu diesen Worten eine Fuge zu setzen unbekannt seien, so scheine dieselbe den vielleicht einzig möglichen Zweifel gegen die Vollkommenheit des einzigen Werks zu entschuldigen. Veranlassung aber war sicherlich die constant gewordene Tradition, Kyrie oder Christe als Fuge zu behandeln.

55) Das Thema steht mit seinem Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Duodecime. Es ist vielleicht der Bemerkung werth, daß das Christe in den Mollsätzen eine Terz über dem Kyrie, bei den Dursätzen eine Terz unter dem Kyrie beginnt, was seine eigenthümliche Wirkung nicht verfehlt.

chromatischen Passagen ist allerdings schwierig, allein — ganz abgesehen davon daß ältere und gleichzeitige Meister die für geschulte Singchöre schrieben, daß z. B. Bach, Händel, Haydn ganz ähnliche Anforderungen stellten — bei richtigem Tempo sehr wohl möglich und die Wirkung bedeutend und offenbar die von Mozart beabsichtigte. Denn was die Auffassung anlangt, so bedarf es keiner Entschuldigung[56], sie ist deutlich ausgesprochen und wohl berechtigt. Der Anruf „Herr erbarme Dich!" ist eines sehr verschiedenen Ausdruckes fähig, es ist nicht nothwendig die feierliche Bitte, das innig fromme Flehen; wer in Todesangst ist, wer von großer Schuld belastet vor den ewigen Richter tritt, in dessen Munde wird er zum schmerzlichen Nothschrei. Schon im ersten Satz hat Mozart, wie wir sahen, deutlich diese Stimmung des durch den Gedanken an den Tod und das Gericht beim Bewußtsein seiner Schuld innerlich aufgeregten Menschen ausgedrückt, sie steigert sich zum Schluß des Requiem in der heiß verlangenden Sehnsucht nach dem ewigen Licht auf eine Weise, daß die angstvolle, wenn auch des Vertrauens nicht baare Bitte des Kyrie vollkommen vorbereitet ist. Beides drückt sich in den beiden Motiven der Fuge aus, obgleich dem Charakter der Seelenmesse ganz entsprechend auch die

56) Marx, welcher diese Fuge als ein Beispiel anführt, daß es sogar nöthig werden könne daß die musikalische Fassung eines Textes dem Sinne desselben nicht völlig entspreche, billigt Webers Kritik insofern als sie den musikalischen Ausdruck dem Wortsinne nicht genügend findet, verwirft sie aber als eine irrige, weil einseitige. „Sie übersieht", sagt er (Lehre v. d. mus. Compos. III S. 500) „daß es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächst auf einen tiefgetreuen Ausdruck jener Worte, sondern auf eine befriedigende, kirchlich-feierliche Abrundung und Abschließung eines ganzen Abschnitts, des weitausgeführten Gebets für die Verstorbenen, ankam" (vgl. Berl. mus. Ztg. 1825 S. 381 f.).

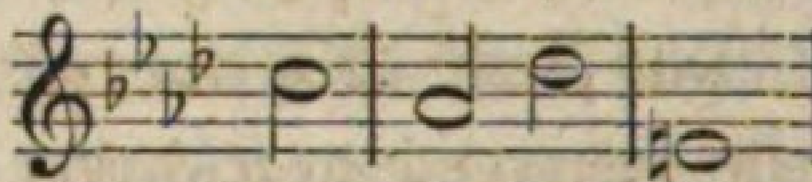
Zuversicht von dem Gefühle des Schmerzes durchdrungen ist. In dieser von Schmerz und Angst erregten Stimmung drängt sich natürlich das aufregende Element immer stärker hervor, die ängstliche Spannung des Gemüths steigert sich höher und höher, bis sie endlich in den herzzerreißenden Nothruf ausbricht, der wiederum zur Besinnung und Sammlung führt. Diese Stimmung, die nicht von der wehmüthigen Erinnerung an theure Entschlafene zu sanfter Rührung bewegt wird, sondern tief aus dem Gemüthe des von dem Donnerwort der Ewigkeit ergriffenen sündenbewußten Menschen hervorgeht, ist nicht bloß berechtigt sondern bedeutender als jene weichere, sie ist echt kirchlich, und mit ergreifender psychologischer Wahrheit, mit richtiger Wahl der künstlerischen Mittel dargestellt. Aus ihr heraus sind die beiden Sätze des Requiem und Kyrie zu einem Ganzen von harmonischer Einheit gestaltet, welche zugleich durch diese ihre Haltung das Dies irae vorbereiten.

Dieser unverkennbaren Einheit der Stimmung und künstlerischen Darstellung gegenüber erscheint die Thatsache um so befremdlicher, daß in Hauptmotiven derselben ein bestimmender Einfluß Händels sich geltend macht. Stadler machte darauf aufmerksam (Vertheidigg. S. 17) daß das Motiv des Requiem dem ersten Motiv in Händels Trauermusik auf den Tod der Königin Karoline[57] entsprechend sei. „Er fand in diesem Anthem eine sehr geeignete Idee zu einem Requiem, benützte sie, wie es einige Blätter seines Nachlasses bezeugten, und führte sie nach seiner eigenen Art aus.“ Die Erwäh-

57) Händel hat das Anthem for the funeral of queen Caroline im Jahr 1737 am 24 Dec. beendigt, vier Tage nach dem Tode der Königin (Schölcher Life of Handel p. 192). Eine deutsche Bearbeitung unter dem Titel „Empfindungen am Grabe Jesu“ ist in Partitur bei Breitkopf u. Härtel gedruckt.

nung dieser Blätter ist von Interesse, es können damit wohl nur die vorläufigen Skizzen dieser Partie des Requiem gemeint sein, wie sie Mozart bei allen seinen Werken da wo es auf contrapunktische Arbeit ankam zu machen pflegte, ehe er die Partitur niederschrieb (III S. 452), und wie er sie bei der Ausarbeitung des Requiem in großer Anzahl gemacht haben muß, bevor er an die in einem Zuge fortgeschriebene Partitur gehen konnte. Daß diese Blätter aus Mozarts Jugendzeit herrührten ist eine schwerlich gegründete Meinung Stadlers; wir wissen daß Mozart in seiner Jugend Händel nicht studirt hat, daß er ihn erst durch van Swieten seit 1782 recht kennen lernte (III S. 372 ff.) und daß seine Studien neu angeregt wurden durch den Auftrag Händelsche Oratorien zu bearbeiten in den Jahren 1788—1790 (S. 456 ff.). Früher ist ihm auch wohl das Anthem nicht bekannt geworden, auch hat er sich schwerlich das Motiv herausgezogen um es anders zu bearbeiten; es hatte sich ihm eingeprägt, bot sich ihm, als er die Worte des Requiem erwog, von selbst dar und ist, vielleicht unbewußt, selbständig ausgebildet worden. Denn ein Blick auf die in der Notenbeilage (X, 1 a. b) gegebene Zusammenstellung beider Motive wird leicht überzeugen, daß zwar ein ganz bestimmter Einfluß Händels wirksam war, daß aber, wenn Mozart mit dessen Capital wirthschaftete, Arbeit und Ertrag ihm angehören, und dies wird eine Vergleichung der vollständigen Musikstücke noch mehr bestätigen.

Dazu kommt aber daß Mozart nach Stadler auch zu dem Kyrie das Motiv aus einem Händelschen Oratorium genommen hat. In Händels Joseph sind dem Chor Halleluja! we will rejoice in the salvation, beide Themata des Mozartschen Kyrie, wie die Notenbeilage (X, 2 a. b vgl. c) zeigt, aber in Dur zu Grunde gelegt; auch ist das Hauptmotiv des Kyrie eleison und zwar in Moll in dem bekannten herrlichen

Chor des Messias „Durch seine Wunden" (Notenbeil. X, 3) zu einer Fuge verarbeitet worden. Eine Vergleichung dieser Fuge mit der des Requiem wird auf den ersten Blick zeigen daß es mit der Versetzung des Themas aus einer Dur- in eine Molltonart noch nicht gethan ist, denn die Verschiedenheit beider in jeder Hinsicht ist so groß daß jeder sich überzeugen muß, daß das für contrapunktische Behandlung überaus günstige Motiv  — das deshalb fast wie ein Gemeinplatz in fugirten Sätzen aller Zeiten wiederkehrt — nur als ein fruchttragender Keim anzusehen ist, und daß der Meister sich erst in dem bekundet, was er daraus zu entwickeln versteht. Bei einer Doppelfuge aber ist die wesentliche Grundlage ihrer Gestaltung die Combination der beiden Themata, die einander nothwendig bedingen. Nun sind allerdings in dem Chor aus Joseph zwei ganz entsprechende Motive mit einander verbunden, und es ist kaum zu bezweifeln daß Mozart grade durch diese Combination angeregt worden sei, allein schon aus den beigebrachten Proben sieht man daß die Ausführung eine wesentlich verschiedene ist. Händel verarbeitet eigentlich nur das zweite Motiv — das übrigens in ähnlicher Weise öfter bei ihm wiederkehrt — und auch dieses in ganz freier Behandlung, das erste taucht nur mitunter wie ein mächtiger Fels von Wogen umschäumt aus dem lebhaften Figurenspiel hervor; bei Mozart ist die fugirte Durchführung beider Motive die Aufgabe, deren Lösung eine gründlich verschiedene Behandlung voraussetzt, und wer nur einigermaßen mit der Natur künstlerischer und speciell musikalischer Arbeit bekannt ist der weiß, daß ohne eine geistige Wiedergeburt die neu gestellte Aufgabe nicht ausgeführt werden kann. Noch einleuchtender wird dies, wenn man sich die innerliche Umbildung vergegenwärtigt, welche erfor-

derlich war um aus Motiven einer kräftigen, fröhlich bewegten Lobpreisung die flehentliche Bitte eines Schuldbewußten um Erbarmen zu gestalten. Die Versetzung in die Molltonart, welche als das äußerliche Mittel sich darbietet, zieht schon ganz äußerlich gefaßt eine so vollständige Umgestaltung der harmonischen Behandlung nach sich — und wir haben gesehen wie ganz neu und eigenthümlich dieselbe bei Mozart ist — daß von Uebertragen und Nachbilden nicht mehr die Rede sein darf, sondern nur von einem neuen Schaffen, und dieses konnte ja nur aus der durch die eigenthümliche Aufgabe eines solchen Kyrie eleison! angeregten künstlerischen Stimmung hervorgehen, welche in dem Nachklingen jenes Händelschen Chors einen schon mehr äußerlichem Impuls fand. Wir stehen hier vor einem tiefen Geheimniß der Musik, wie es möglich ist daß ein und derselbe schon in bestimmter Form ausgeprägte musikalische Gedanke durch die künstlerische Darstellung verschiedene, ja entgegengesetzte Empfindungen auszudrücken fähig wird; wir ahnen daß ihre Macht bis in die dunkle Tiefe des menschlichen Gemüthes hinabreicht, welche wie in einem einigen Keim alles umschlossen hält was in steigender Entwickelung zu verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen gebildet auseinander geht. Die wunderbarsten und ergreifendsten Wirkungen übt die Musik, oft in kleinen Zügen, durch diese Macht aus; hier liegt ein merkwürdiges Beispiel vor, wie verschiedene Individualitäten verschiedene Aufgaben von denselben Grundmotiven ausgehend, jede in ihrer Art meisterlich gelöst haben, was im Einzelnen zu verfolgen anziehend und belehrend ist und ein ungleich höheres Interesse hat als die Entscheidung eines Prioritätsstreits. Wenn die Erfindung mit Recht als die das künstlerische Genie charakterisirende Gabe angesehen und vor allem betont wird, so fällt damit die Forderung absoluter Neuheit nicht gänzlich

zusammen. Wie in aller Kunst wird auch in der Musik Vieles was ein Einzelner selbständig geschaffen zum Gemeingut für alle, welche nach ihm kommen, deren Aufgabe es ist fortzubilden und von dem Ueberkommenen aus Neues zu schaffen und zu gestalten. Reiche und bedeutende Naturen sind in dem Bewußtsein durch die Kraft ihrer Individualität auch von einem gegebenen Punkt aus ein Eigenthümliches hervorzubringen oft am unbefangensten einer solchen Anregung durch fremde Erfindung gefolgt[58]. Einen schlagenden Beweis kann grade hier J. Haydn geben, der als letzten Satz seines Quartetts in F-moll eine Doppelfuge geschrieben hat, welche (wie die Notenbeilage X, 4 zeigt) aus bewußter Rivalität hervorgegangen scheinen könnte und gewiß allen Anspruch auf Selbständigkeit hat. In welchem Umfange Händel nicht bloß eigene, sondern auch fremde Motive wieder aufgenommen, umgebildet und ausgearbeitet hat, ist neuerdings durch Chrysander bekannt geworden, und eins der merkwürdigsten Beispiele ist Glucks ausdrucksvolle Arie aus der Iphigenie in Tauris Je t'implore et je tremble (A. IV Sc. 1), zu welcher ganz unverkennbar die schöne Gigue in Seb.

58) Ich komme hier nachträglich auf Stadlers Bemerkung (Vertheidigg. S. 10) zurück daß Mozart in der Motette Misericordias domini (I S. 520 ff. 686) ein Motiv von Eberlin benutzt habe. In der Notenbeilage X, 5 a. b ist der Anfang des mir erst später zugänglich gewordenen Eberlinschen Offertoriums Benedixisti domine — welches Mozart sich eigenhändig abgeschrieben hatte (I S. 433) — mit Mozarts Cantabo in aeternum zusammengestellt; auch an diesem Beispiel wird man erkennen, wie weit der äußere Impuls und die selbständige Ausführung reichen. Oulibicheff macht noch darauf aufmerksam (III p. 440) daß auch die Noten des Cantabo und des Requiem dieselben sind, ein neuer Beweis daß die Aufeinanderfolge der Noten in gleichen Intervallen nicht genüge um die Identität musikalischer Motive festzustellen.

Bachs Klavierübung (I Part. 1) den Impuls gegeben hat[59]. Bei diesen Meistern wird Niemand an Diebstahl aus Erfindungsnoth denken[60].

Ein eigenthümlicher Theil der Seelenmesse, besonders in der musikalischen Gestaltung hervorragend, ist das alte lateinische Gedicht Dies irae, welches meistens nicht ganz eigentlich als eine Sequenz bezeichnet wird[61]. Es hatte sich nämlich im Ritus der Messe die Sitte festgestellt daß bei dem Alleluja des Graduale in der feierlichen Messe, welches die

59) Dies ist schon von Cramer (Anecd. sur Mozart p. 26 f.), den J. A. P. Schulz aufmerksam gemacht hatte, nachgewiesen worden.

60) G. C. P. Sievers erzählt (Mozart u. Süßmaier S. 15 ff.) daß ihm in Ferrara ein Capellmeister mittheilte, ihm sei eine Messe von Mozart vorgekommen, in welcher ein ganzes Stück eines älteren italiänischen Meisters copirt gewesen sei, er bezeichnete die Tonart der Messe und den Namen des Meisters, welche Sievers vergaß; in Rom bestätigte Santini ihm die Thatsache und gab wieder Tonart der Messe und Namen des bestohlnen Componisten an, welche Sievers wieder vergaß. Auf schriftliche Anfrage verweigerte später Santini mit italiänischer Vorsicht nähere Auskunft, da er nicht wünsche über dem Andenken zweier ausgezeichneter Männer Krieg anzufachen. Wir wissen daß Mozart seine Messen sämmtlich vor 1780 für den Salzburger Dom unter den Augen seines Vaters schrieb und wie undenkbar es ist daß er in irgend eine ein fremdes Stück einschob; möglich, daß eine Abschrift einer Messe nach Italien kam, in welcher von fremder Hand aus irgend welchem Grunde ein Mozartsches Stück mit einem fremden vertauscht worden war. — A. Schiffner berichtete (A. M. Z. XLV S. 581), Händel und Mattheson hätten Partituren Reinhard Keisers verbrannt, um ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen, und solcher Plünderungen hätten noch Telemann und, wie man wissen wollte, Mozart sich nicht enthalten. Al. Fuchs forderte ihn auf (Cäcilia XXIII S. 95 ff.) was Mozart anginge den Beweis zu liefern; Schiffner, der wahrscheinlich eine Keisersche Partitur sowenig als Mozart gesehen hatte, ist ihn schuldig geblieben.

61) Die folgende summarische Darstellung gründet sich auf die Untersuchungen Ferd. Wolfs (üb. die Lais, Sequenzen und Leiche S. 29 ff. 76 ff. 91 ff.).

Gemeinde und später der Chor erwiederte, die letzte Silbe ja zu einem jubilus erweitert wurde, indem man auf derselben lang ausgedehnte melismatische Reihen (sequentiae) sang, welche bei den verschiedenen Festen verschieden gebildet waren. Nachdem diese allmählich so künstlich ausgebildet waren daß ihr Vortrag große Schwierigkeiten machte und eine besondere Uebung verlangte, kam man auf den Gedanken diesen bloß vocalisirten Melodien (Neumen) Texte unterzulegen, welche prosae genannt wurden, weil sie an kein bestimmtes Metrum oder Rhythmus gebunden waren, sondern, indem jeder Note eine Silbe zuertheilt wurde, der Melodie folgten. Das größte Verdienst um diese Prosen, welche nun ebenfalls Sequenzen genannt wurden, erwarb sich im neunten Jahrhundert Notker der Stammler mit seinen Schülern und Nachfolgern in der Sängerschule von St. Gallen[62]. Wenn er nicht der Erfinder ist, so hat er sie ausgebildet, indem er von den alten Allelujajubilationen ausgehend, diese theilweise benutzte aber eigenthümlich fortbildete, und eine feste Form begründete, theils durch regelmäßig wiederkehrende Schlüsse, theils durch die, wenn auch nicht ausnahmslos befolgte, Norm, jede melodische Reihe zweimal wiederkehren zu lassen, mit häufiger Anwendung einer Art von Refrain; wodurch auch die Texte eine gewisse Regelmäßigkeit erhielten, die freilich von metrischer oder rhythmischer Gesetzmäßigkeit noch weit entfernt war. Mit diesen Sequenzen trat ein frisches Element lebendiger Bewegung in das streng geschlossene Ritual und der Gemeinde wurde, da sie an die Stelle der Responsorien traten, eine kräftigere Betheiligung am Gottesdienst erwirkt. Daher traten sie in eine unmittelbare Wechselwirkung mit der volksmäßigen Poesie, und

62) Schubiger, die Sängerschule St. Gallens S. 39 ff.

indem die Texte der Sequenzen mehr und mehr eine feste, kunstgemäße Form annahmen, verfolgten sie den gleichen Entwickelungsgang mit jener. Zunächst wurde der Reim, der anfangs hie und da vereinzelt sich zeigte, regelmäßig eingeführt, die beiden Zeilen, welche der gleichen melodischen Choralreihe untergelegt waren, wurden durch Reime gebunden, die Refrainzeilen ebenfalls, sie wurden in verschiedene Strophen vereinigt, und allmählich auch die Gleichzahl der Silben hergestellt. Diese Sequenzen, die einer großen Mannigfaltigkeit fähig waren, fanden in Deutschland, Frankreich und England — weniger in Italien — außerordentlichen Beifall, man dichtete deren eine so große Anzahl, zum Theil auf schon bekannte Melodien, daß sie den fest geschlossenen Charakter des Ritus zu bedrohen schienen, und die Kirche sie bis auf drei noch übliche vom Gebrauch beim Gottesdienst ausschloß[63].

Bei der Seelenmesse kann von einer Sequenz eigentlich nicht die Rede sein, weil in derselben kein Alleluja angestimmt wird, dem dieselbe angehört[64], allein nach Analogie der Sequenzen hatte man in der Seelenmesse dem auf das Graduale folgenden Tractus, der die Vorbereitung zu der Verlesung des Evangelium bildet, ein Gedicht auf das jüngste Gericht angeschlossen. Wann dies geschehen sei ist unbekannt, bereits im Jahr 1385 erwähnt Barthol. Albizzi dasselbe

63) Diese drei sind Victimae paschali, Veni sancte spiritus, Lauda Sion salvatorem, welche allein in die in Folge des Tridentinischen Decrets 1568 revidirte Ausgabe des Breviars aufgenommen sind.

64) Notat autem Petrus Cirvelus in expositione Missalis lib. II cap. 115 improprie dici sequentiam in missis defunctorum, quia hoc officium nec Alleluja nec sequentiam debet habere, quae sunt cantica laetitiae, — atque inde deducitur hanc nulli antiquorum tribuendam esse, sed alicui recentiori, cum ritus ecclesiastici immutari coeperunt (Ioa. Bona rer. liturgic. II, 7, 6).

als Bestandtheil der Seelenmesse[65], und als solcher ist sie auch neben jenen drei Sequenzen anerkannt und beibehalten worden. Mit völliger Sicherheit ist der Verfasser derselben nicht ausgemittelt, doch ist es am wahrscheinlichsten von dem Franziskaner Thomas von Celano, der 1255 noch lebte, gedichtet[66].

Für die Bedeutung des Dies irae in dem musikalischen Theil der Seelenmesse ist schon der Umstand maaßgebend daß es gewissermaßen die Stelle des Gloria und Credo vertritt, welche hier nicht gesungen werden. Statt der Freudigkeit und Zuversicht, welche jene Sätze als Hauptstimmung ausdrücken, sollen hier die Betrachtungen des sündigen Menschen der sich das Gericht des Herrn vergegenwärtigt ihren Ausdruck finden; es leuchtet ein, daß von hier aus der Ton des Ganzen bestimmt werden muß. Das Gedicht ist schon durch die wunderbare Kraft und Schönheit seines Wortklanges, welche keine der zahlreichen Ueberseßungen zu erreichen vermocht hat[67], für die Musik wie gemacht; aber auch die Darstellung kommt der Composition entgegen. Ganz im strengen Sinn der Kirche, mit durchgängigen Beziehungen auf die Worte der Schrift, werden mit kräftigen Zügen und lebhaften Farben die Schrecken des Gerichts geschildert, aber ebenso eindringlich auch an die Barmherzigkeit und Güte des Mittlers gemahnt; neben die Furcht vor der Verdammniß tritt

65) Bartholomäus Pisanus liber conformitatum vitae P. Francisci ad vitam domini nostri Jesu Christi I fr. 2: locum habet Celani, de quo fuit frater Thomas, qui mandato Apostolico scripsit sermone polito legendam primam B. Francisci et prosam de mortuis, quae cantatur in missa s., „Dies irae dies illa" dicitur fecisse.

66) Nähere Nachweisungen findet man bei Mohnike Kirchen- u. litterar-histor. Studien u. Mittheilungen I S. 3 ff.

67) Die Ueberseßungen sind gesammelt von F. G. Lisco, Dies irae, Hymnus auf das Weltgericht, Beitrag zur Hymnologie. Berl. 1840.

die Hoffnung auf Erlösung, und aus der Zerknirschung eines reuigen Gemüths ringt sich die gläubige Bitte empor. Tief ergreifende Gefühle werden überall angeregt, starke Contraste sind scharf aneinander gerückt, kurze aber prägnante Andeutungen fordern die musikalische Darstellung zu energischer Charakteristik auf. Diese wurde noch begünstigt durch die freiere Stellung des Gedichtes im Ritus; wie der Prediger mit seiner Mahnung freier und individueller sich an die Gemeinde wendet als der Priester der das Meßopfer darbringt, so ist auch der Componist weniger gebunden, indem er das Gemälde des jüngsten Gerichts in seiner ganzen Furchtbarkeit enthüllt und seine eindringliche Mahnung predigt, als wenn seine Töne die einzelnen Acte der Messe begleiten. Daher findet man durchgängig eine freiere Haltung, lebhafteren Ausdruck im Dies irae, auch hat sich in der musikalischen Behandlung desselben keine so feste Tradition gebildet wie sie in den übrigen Theilen der Messe erkennbar ist, obgleich im Allgemeinen eine gewisse Gliederung des Gedichtes in bestimmte Abschnitte ebensosehr durch den Verlauf der in demselben ausgedrückten Vorstellungen als durch das Bedürfniß musikalischer Gestaltung indicirt ist.

Die Vorstellung von dem Schrecken des der Erscheinung des Herrn vorangehenden Weltuntergangs, mit welcher das Gedicht beginnt, bedingt einen lebhaften, kräftigen, ja rauschenden Ausdruck. Daher tritt hier, und hier zuerst, der Chor als eine compakte Masse auf, die sich nur einmal trennt, wo der Baß ausruft: quantus tremor est futurus! — die einzige Stelle welche etwas von Malerei annimmt —, während die anderen Stimmen jammern: dies irae! dies illa!, bis alle sich zu dem Ausdruck der furchtbaren Majestät, in welcher der Richter erscheinen wird, einigen. Die Wirkung dieses Chors gegenüber dem was voranging beruht zum großen Theil auf

der hohen Lage, in welcher die Singstimmen gehalten werden, wodurch der Ton laut und grell wird, was durch die Begleitung der Saiteninstrumente, die entweder in Sechzehnteln hinrauschen oder in syncopirten Noten sich hastig treiben, unterstützt wird; so daß ohne Anwendung neuer Mittel — die Posaunen sind hier nicht einmal gebraucht, um den Klang schärfer zu halten — eine vollkommen veränderte Klangfarbe den Hörer wie in eine andere Region versetzt. Dazu wirkt besonders auch die Harmonie durch einzelne herbe und schroffe Accorde, namentlich durch das nach dem Abschluß in E-dur überraschend eintretende C-moll bei der Wiederholung des Quantus tremor und den Rückgang nach A-dur, anderer treffender Züge nicht zu gedenken, wie der Imitation des Tenor beim ersten Quantus tremor, die das Staunen ungemein lebendig ausdrückt.

Nachdem der Tumult und Schrecken des Weltuntergangs vor die Sinne gerückt ist, beginnt das Gericht, die Posaune ruft alle Creatur vor den Thron des Richters. Eine Tenorposaune verkündigt dasselbe durch einen einfachen Gang, der einen feierlichen Aufruf wiedergiebt, und von einer Baßstimme aufgenommen wird, mit welcher die Posaune sich gewissermaßen concertirend in ernster und würdiger Weise vereinigt[68]. Dann setzen nach einander eine Tenor- Alt- und Sopranstimme die Schilderung des Gerichts und seiner unerbittlichen Strenge fort und einigen sich zuletzt zaghaft

68) Bei der Aufführung in Leipzig hatte Hiller aus Rücksicht auf den ungenügenden Posaunisten das Solo vom fünften Takt an dem Fagott übertragen, was dann durch die Eigenmächtigkeit des Correctors A. E. Müller in die gedruckte Partitur überging (Cäcilia VIII S. 54 f.) und, obwohl gleich gerügt (A. M. Z. IV S. 10), auch in der gestochenen geblieben ist. Alle Anklagen, die auf dies angebliche Fagottsolo gegründet wurden, sind dadurch zusammengefallen.

und flehend in den Worten cum vix iustus sit securus. Offenbar hat Mozart mit Absicht darauf verzichtet hier die Angst und den Schrecken vor dem Gericht hervorzuheben, er wollte dem Entsetzen gegenüber, welches der Weltenbrand hervorruft, den tiefen Eindruck, den die Vorstellung des Weltenrichters nicht sowohl auf die Sinne als auf das Gemüth macht, durch eine edle Ruhe bezeichnen; allein es ist nicht zu leugnen daß er hier hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben ist. Jeder einzelne Abschnitt ist ausdrucksvoll, würdig, sehr schön und namentlich der Schluß von hinreißendem Wohllaut, aber das Einzelne wie das Ganze reicht nicht an die Höhe und Größe der Vorstellung, welche in uns lebendig werden soll[69].

Der Gedanke daß vor dem Herrn niemand gerecht ist ruft die Vorstellung des in furchtbarer Herrlichkeit thronenden Richters wiederum hervor, die in dem nun folgenden Chor mit erschütternder Gewalt ausgedrückt wird. Die Anlage desselben läßt deutlich erkennen, wie der Wortklang auf die musikalische Conception Einfluß übt. Der dreimalige Ausruf rex! und dann rex tremendae majestatis macht schon gesprochen einen gewaltigen Eindruck; vom Chor den die Blasinstrumente unterstützen mit aller Kraft des Klanges in einfachen, aber mächtigen Accorden gesungen wirken sie fast überwältigend, und die energische punktirte Figur der Saiteninstrumente, welche die Pausen füllt um vor jenem Ausruf
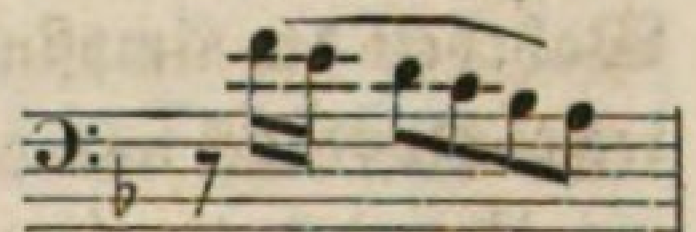
69) Hiermit stimmt ein sehr begeisterter Verehrer des Requiem (A. M. Z. XVI S. 617) und, was den Schluß anlangt, auch Oulibicheff überein (I p. 252). Ein Correspondent G. Webers aber, der weislich seinen Namen verschwiegen hat, schreibt (Cäcilia IV S. 292): „Als Verehrer Mozarts hätten Sie auch noch untersuchen sollen, ob das Tuba mirum spargens sonum an ein Haar mehr erinnert, als an das ‚Kleine Nadel‘ im Figaro.“ Es war ihm also noch nicht genug daß G. Weber gemeint hatte, der herrliche Mozart „drehe sich gewiß knirschend im Grabe herum“ daß man solche Töne als die seinigen hinnehme.

wie erschrocken zurückzuweichen, läßt sie um so stärker hervortreten. Diesem Eindruck ordnet sich auch der Gedanke an die Gnade Gottes anfangs noch unter; während Sopran und Alt in strenger Imitation sich theilend das rex tremendae majestatis wiederholen, und die Saiteninstrumente ihre gewaltige Figur, aber nun ebenfalls in zweistimmiger Imitation, durchführen, rufen Tenor und Baß mit einem charakteristischen Motiv ebenfalls in strenger Imitation qui salvandos salvas gratis, was mit Vertauschung der oberen und unteren Stimme wiederholt wird, bis sich alle vier Stimmen in dem ganzen Anrufe vereinigen — ein Satz von der concisesten Strenge und Kraft. Aber der Gedanke an die Gnade ruft auch die Bitte hervor, aus den mehr und mehr verklingenden Figuren der Saiteninstrumente tönen erst einzelne Rufe salva me! hervor, dann sammeln sich alle wie in einem Ergusse innigsten Gefühls[70] zu der Bitte: salva me fons pietatis![71]

Und nun gewinnt der Gedanke an die Barmherzigkeit des Erlösers, an sein Werk die Menschheit mit Gott zu versöhnen Eingang, an ihn wendet sich nun die fromme Bitte daß er eingedenk seiner Mühen für den Schuldbewußten eintrete. Die Strophen welche diesen Kreis von Vorstellungen ausdrücken sind zu einem Quartett der Solostimmen zusammen-

70) Unbeschreiblich schön ist der Eintritt des kleinen Sextenaccordes auf g statt des Moll-Dreiklangs welchen man erwartet.

71) Der Schluß des in G-moll stehenden Satzes in D-moll, während Mozart eine fast ängstliche Gewissenhaftigkeit auf die Gleichförmigkeit der Tonart des Anfangs und Schlusses bei ganzen Opern, langen Finales, großen Symphonien zu wenden pflege, war Schwencke (A. M. Z. IV S. 11) so auffallend, daß sie ihn zu der Vermuthung veranlaßte, Mozart habe ursprünglich diesen Chor weiter auszuarbeiten beabsichtigt. Die Schwierigkeit schwindet, wenn man beachtet daß die einzelnen Sätze der Sequenz, wenn auch für sich abgeschlossen, doch unmittelbar mit einander zusammenhängen, ähnlich wie die Sätze eines Finales, und daß Mozart die Wendung nach D-moll macht, weil der folgende Satz aus F-dur geht.

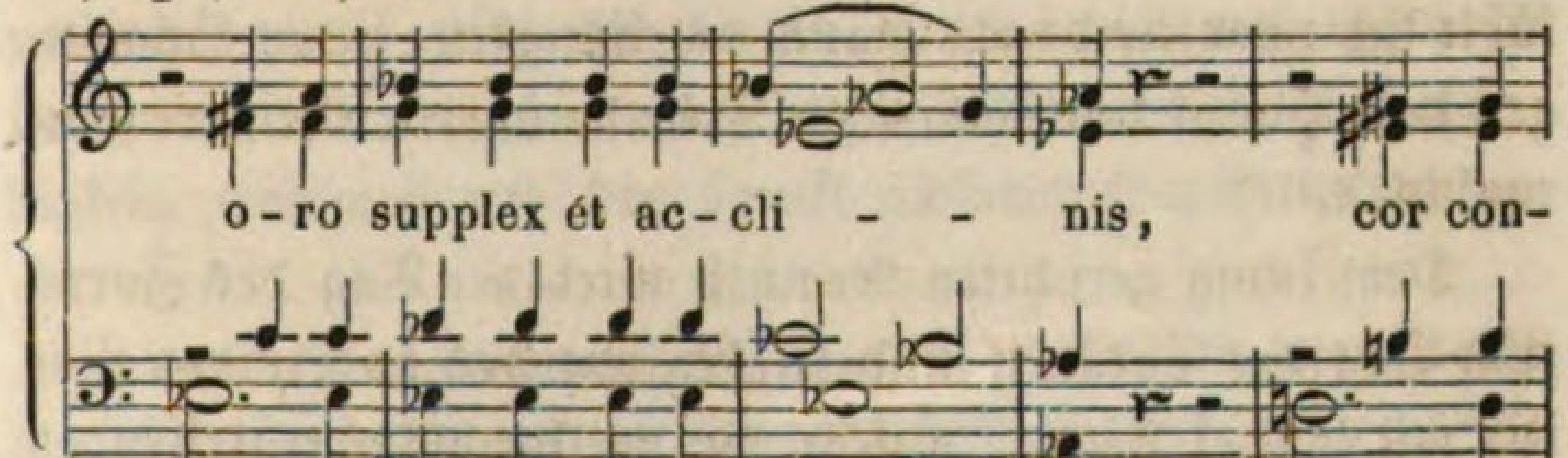
gefaßt, wie denn der Sologesang hier sowohl durch den sanfteren Charakter als auch durch die mehr individuelle Haltung der Empfindung hervorgerufen wird. Dies Quartett ist das ausgedehnteste und ausgeführteste Musikstück des Requiem und durch seine Anlage und Durchführung, durch Reichthum und Bedeutung der einzelnen Motive, durch die Feinheit der Detailausführung und den Geist der das Ganze durchweht vielleicht das vorzüglichste von allen, jedenfalls eins der schönsten und edelsten Musikstücke dieser Gattung, welche je geschrieben worden sind. Mozart erkannte das selbst, denn er sagte seiner Frau, nachdem er das Recordare niedergeschrieben hatte, wenn er vor der Vollendung des Requiem sterben solle, sei es ihm von der größten Wichtigkeit dieses Stück noch aufgesetzt zu haben[72]. Den递递 Haupttheil des Satzes, welcher, nachdem ihn das Ritornell hervorgehoben hat, zu Anfang, in der Mitte und gegen den Schluß wiederkehrt, bildet ein von zwei Stimmen imitirend vorgetragenes Motiv, dessen inniger Ausdruck durch die Secundvorhalte eine schöne Beimischung von Strenge erhält; es wird durch einen figurirten Baß unterstützt, dessen erster Tact  den Keim enthält, aus welchem die meisten Motive der Begleitung und der Zwischenspiele entwickelt werden, wie sie denn in zweistimmiger canonischer Imitation der Geigen, mit einer Figur der Bratsche in Gegenbewegung auf einem Orgelpunkt im Baß das Ritornell abschließt. Nachdem dieser zweistimmige Satz von Alt und Baß, dann von Sopran und Tenor vorgetragen ist, vereinigen sich alle Stimmen in freier Bewegung mit der flehentlichen Bitte ne me perdas illa die! zu einem ausdrucksvollen Abschluß. In den ersten Zwischen-

72) Hogarth mem. of the opera II p. 199.

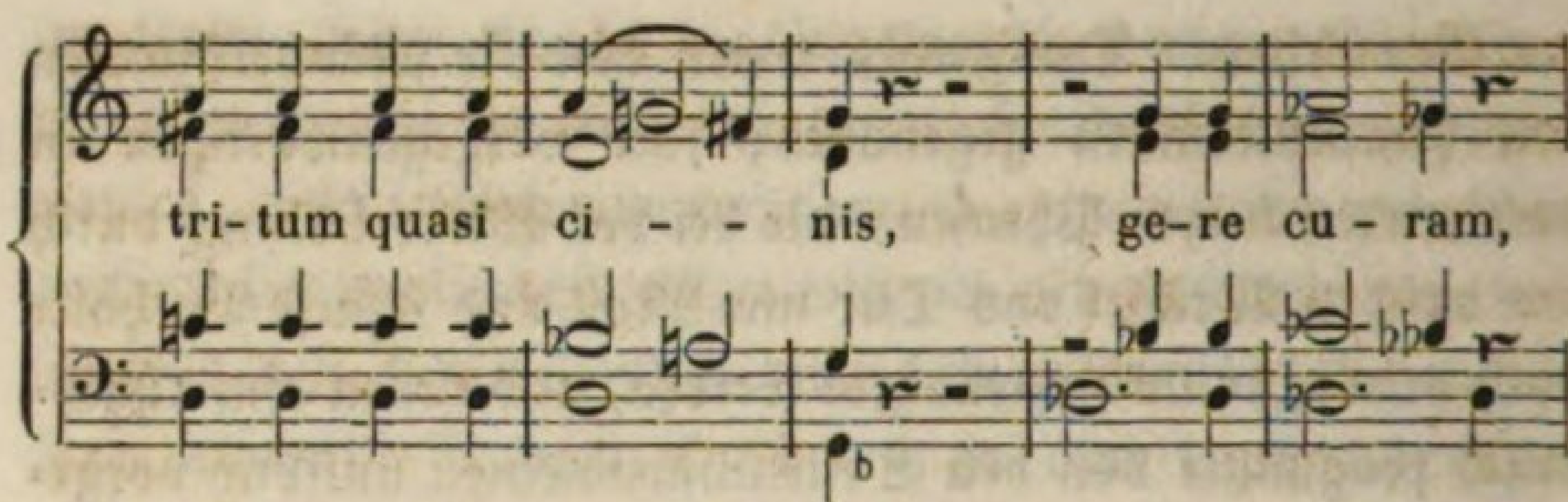
satz theilen sich anfangs die Stimmen in kurzen respondirenden Phrasen, die durch den figurirten Baß zusammengehalten werden, und schließen gemeinsam ab, worauf der erste Satz verkürzt sich wiederholt. Nun tritt ein neues Motiv ein, dessen Wirkung der bis dahin bewegten Stimmführung gegenüber wesentlich harmonisch ist und in dem durch den Contrast der hohen und tiefen Stimmlage hervor gehobenen dreifach gesteigerten Fortschritt der Accorde beruht, worauf sich die Stimmen von Neuem zertheilen und den letzten Eintritt des ersten Satzes vorbereiten, der mit einem kurzen Einschiebsel wiederholt wird, worauf der vollständige Abschluß auf eine ebenso spannende als befriedigende Weise durch einen schönen Gang der einander folgenden und begegnenden Stimmen herbeigeführt wird. Doch wie vermöchte ein solches Skelett eine Vorstellung von der Schönheit zu geben welche dieses wunderbare Quartett belebt, einer Schönheit, deren eigenthümlicher Reiz darin beruht daß die Blüthe lieblichster Anmuth durch strenge Keuschheit und tiefen Ernst verklärt erscheint. Und solchen Reiz verdankt es der Einfachheit und Wahrheit der Empfindung, für welche dem Meister auch der rechte Ausdruck und das rechte Mittel zu Gebote stand; denn nie ist durch irgendwelche Kunst das aus dem Bewußtsein eigener Schwäche aufkeimende trostreiche Gefühl frommen Vertrauens auf die Barmherzigkeit Gottes wahrer und schöner ausgedrückt worden als in diesem Recordare.

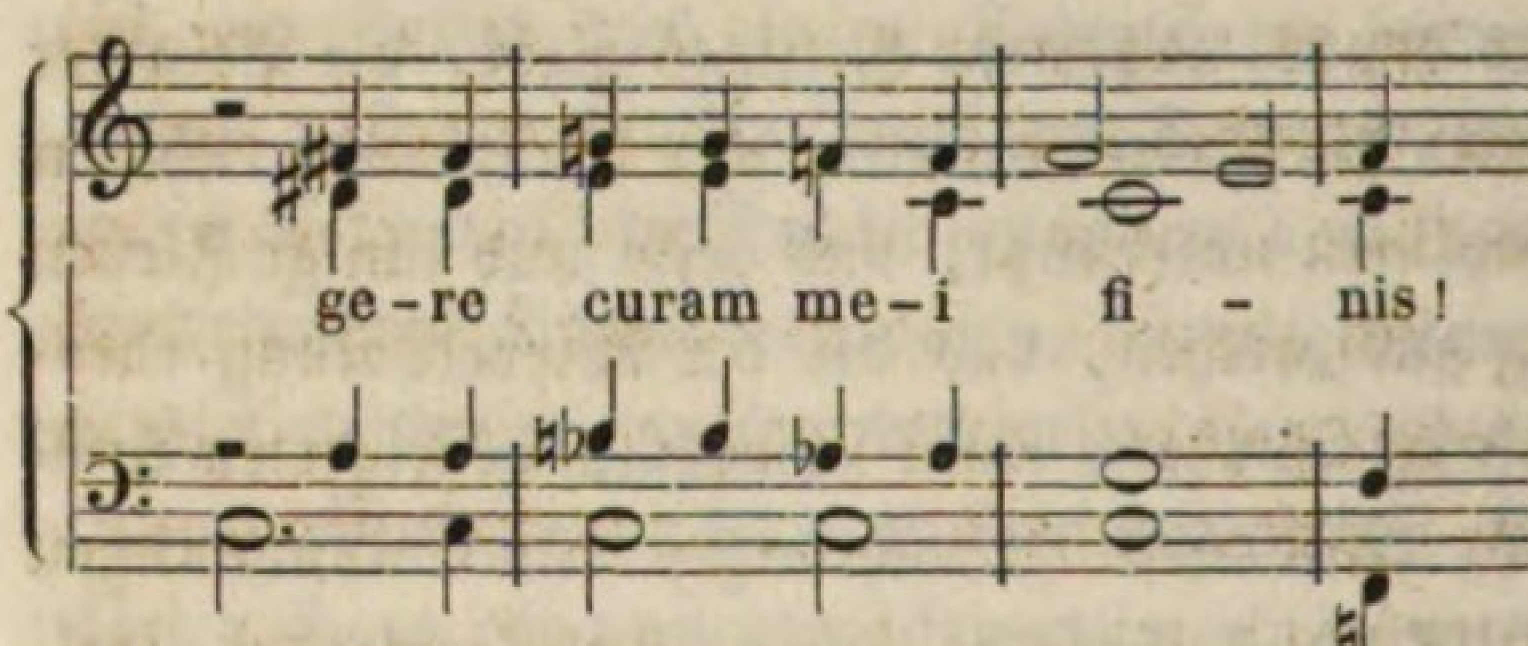
Die Strophe, welche abgelöst ist, thut der zum höllischen Feuer Verdammten im Gegensatz der Erlösten Erwähnung und diese Vorstellung paßte nicht zu dem Charakter ruhiger Fassung, welcher den ganzen vorigen Satz beherrscht. Es war vielmehr, wie in dem ganzen Dies irae die Contraste scharf betont werden, üblich geworden die Qual der Verdammten ebenso nachdrücklich hervorzuheben als den Frieden

der Erwählten. Demgemäß treten hier die Männerstimmen den Frauenstimmen gegenüber; jene vergegenwärtigen in imitirenden kurzen Phrasen, die bei der Wiederholung durch den raschen Wechsel von Dur und Moll und scharfe Vorhalte noch peinlicher und unruhiger werden, und denen eine rhythmisch prägnante von den Saiteninstrumenten unisono vorgetragene Figur etwas ungemein Heftiges giebt, die Pein der Hölle, während die Frauenstimmen, nur durch einen ruhigen Gang der Violinen unterstützt, das leise und innige Flehen um Erlösung aussprechen, das bei der Wiederholung ebenfalls durch einige Vorhalte einen schmerzlich gesteigerten Ausdruck erhält[73]. Alle diese Betrachtungen und Empfindungen haben den Blick auf das eigene Innere zurückgewendet, welches Buße und Reue umwandeln müssen, daß es der göttlichen Gnade theilhaftig werden könne, und mit dem Gefühl innerer Zerknirschung tritt der tiefste und bedeutsamste Moment ein. Und hier vereinigen sich die Singstimmen ganz leise in einer Folge von Harmonien, wie sie kein sterbliches Ohr gehört hatte



73) G. Weber mochte sich nicht entschließen Mozart, „der so edel aufzufassen verstand, dessen Inneres so edel und groß war", eine Behandlung zuzutrauen welche „die egoistische Niederträchtigkeit des Textes con amore heraushebe, und durch das wildhetzende Unisono der Saiteninstrumente den Weltenrichter recht ohrenbläserisch antreibe die vermaledeite Sündercanaille in den tiefsten Abgrund der Hölle zu schleudern, um dann den Sänger zu den lieben Gebenedeiten zu rufen" (Cäcilia III S. 220 f.). Daß hier ein Mißverständniß der Textworte obwalte ist ebenso klar als





Unwillkührlich beugt man sich tief ergriffen bei der Verkündigung eines Mysteriums, das der Mund nicht auszusprechen vermag; widerstandslos den ungeahnten Wandlungen des Harmonienstroms hingegeben, empfindet man, wie auch im Grunde des Gemüthes sich in leisen Schauern löst was gebunden war und umwandelt in innerer Wiedergeburt, man fühlt sich umwittert vom Hauch der Ewigkeit, deren Schwingen das Haupt des schon vom Tode berührten Meisters umrauschten.

Dem innig gerührten Gemüth wird der Tag des Zorns zum Tag der Thränen und so beginnt das Lacrimosa dies illa mit sanfter Klage, welche vor der furchtbar ergreifenden Vorstellung der aus den Gräbern aufsteigenden Todten zurücktritt, die in einem mächtigen durch den aufsteigenden Gang der Melodie, die vorwärts drängende Harmonie be-

---

das Verkennen der künstlerischen Intention den qualvollen Zustand der Verdammten, welcher für den kirchlichen Glauben ein Factum ist, der Phantasie lebendig vorzuführen, um daraus die Sehnsucht nach der Erlösung um so viel inniger hervorgehen zu lassen.

dingten Crescendo prachtvoll ausgedrückt ist. Und mit dem Angstruf homo reus entfiel dem Meister die Feder, er vermochte nicht mehr zu schreiben was sein Innerstes so tief erschütterte: huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine![74]

Das Offertorium gehört wieder dem Ritus an und verlangt daher einen etwas anderen Charakter, eine fester geschlossene Form der Darstellung als das Dies irae. Es zerfällt in zwei Hauptheile, von denen der erste Domine Jesu Christe die Bitte ausspricht daß die Seelen der Verstorbenen nicht zur Hölle fahren sondern vom Erzengel Michael zum Lichte geführt werden mögen. Dies bedingt für die musikalische Darstellung einen ernst bewegten Charakter, der durch die mehrfach wiederkehrende Erwähnung der Höllenstrafen etwas Herbes und Unruhiges erhält, das ihn vom Requiem unterscheidet, dem er sonst dem durchgehends schmerzlichen Ausdruck nach verwandt ist. Der Text stellt scharfe Gegensätze hart neben einander, die auch die Musik stark accentuirt, wodurch sich eine Gliederung von meist kurzen Sätzen ergiebt, die zu größern einander entsprechenden Gruppen zusammentreten. Erst die Worte ne absorbeat eas tartarus werden in einem kurzen Fugato durchgeführt, gegen dessen Herbigkeit, welche sowohl die charakteristischen Septimensprünge

74) Wie weit Süßmayrs Ergänzung die Absicht Mozarts erreicht habe ist natürlich nicht zu entscheiden; mit Recht ist gewiß die Andeutung der ersten Takte wieder aufgenommen und ausgeführt, und der Schluß hat eine großartige Feierlichkeit. Auffallend ist es, wie von hier an die Posaunen viel reichlicher angewandt werden als zu Anfang. Sieht man, wie sparsam und eigenthümlich Mozart im Requiem und im Tuba mirum dieselben benutzt hat und vergegenwärtigt man sich die charakteristische Verwendung in der Zauberflöte, so kann es fraglich scheinen, ob er selbst sie so oft nur zur Unterstützung der Singstimmen gebraucht hätte; obwohl sich nicht läugnen läßt daß dies damals in der Kirchenmusik sehr gewöhnlich war.

des Themas als die von den Saiteninstrumenten im Unisono durchgeführte kräftige Sechzehntelfigur hervorbringen, die von den Solostimmen in canonischer Imitation vorgetragene sanfte Melodie sed sanctus signifer Michael, die einzige Stelle welche wie ein tröstliches Licht aus diesem überaus dunkel gefärbten Satze hervorschimmert — wohlthuend absticht. Der ganze Satz schließt mit den Worten quam (lucem sanctam) olim Abrahae promisisti in einer ausgeführten Fuge ab[75], deren künstliche Arbeit noch durch die Begleitung gesteigert wird, welche ein eigenes Motiv in strenger Imitation selbständig durchführt, durch ihren energischen Charakter aber auch den Gesammteindruck der Fuge bedeutend erhöhet. In dieser hat jene eigenthümliche Mischung von Vertrauen auf die göttliche Verheißung und von quälender Unruhe beim Gedanken an Tod und Hölle, die schon den ersten Satz des Requiem obwohl viel milder charakterisirt, einen merkwürdig ergreifenden Ausdruck gefunden[76].

Der zweite Theil Hostias et preces hat einen ungleich ruhigeren Charakter, wie denn Sammlung des Gemüths dem geziemt der mit seinem Opfer vor den Herrn tritt. Das

75) G. Weber tadelte diese Fuge, welche einen Nebengedanken unverständig in zweckloser Breite ausführe und dieselben unbedeutenden Worte zum Ueberdruß wiederholen lasse (Cäcilia III S. 222 ff.). Dagegen hat schon Seyfried auf die Tradition hingewiesen, welche hier eine ausgeführte Fuge verlangte, und der Mozart sich nicht entziehen wollte (Cäcilia IV S. 296). Mit Recht, da es ein der Kirche bestimmtes Werk sein sollte und da die Fuge an sich hier nicht unpassend war. Denn der Gedanke ist kein Nebengedanke, er enthält die Begründung des Vertrauens mit welchem die Bitte ausgesprochen wird, er bildet das Fundament des ganzen Satzes; für solche kurze Sentenzen aber von eindringlicher Kraft und tiefgreifender Bedeutung ist grade die Fuge die geeignete Form.

76) Einzelne Stellen in diesem Satz sind von großer, obwohl herber Schönheit, wie sie diesem Satze geziemt, namentlich die abschließenden Stellen de profundo lacu, in obscurum, et semini eius.

Moment der auch hier nicht völlig zurückgedrängten Unruhe ist daher wesentlich in die syncopirte Bewegung der Geigen gelegt, die Singstimmen gehen fast immer zusammen in ruhiger Bewegung, die meistens mit treffendem Ausdruck die Declamation der Worte wiedergiebt. Aber dieser einfache Satz verräth durch die eigenthümlichste harmonische Behandlung die Hand des Meisters, die ihm einen ganz fremdartigen Ausdruck giebt, welcher namentlich bei den Worten tu suscipe pro animabus illis quarum hodie memoriam facimus und zwar jedesmal in ganz neuer Weise durch Spannung und Lösung gleich wunderbar überrascht und befriedigt.

Bis hieher steht es durch Mozarts eigene Handschrift fest, was Süßmayrs Ausführung überlassen geblieben war, und obgleich selbst bei durchgeführter selbständiger Begleitung, wie im Recordare, Quam olim seine Aufzeichnungen für einen kundigen Musiker genügen um alles Wesentliche daraus abzuleiten, so zeigt doch schon das oben angeführte Beispiel, wieviel Spielraum im Einzelnen noch der Ausführung geblieben war, und einzelne Versehen nicht zu rechnen, so hätte Mozart selbst in der Behandlung der begleitenden Stimmen gewiß manche Feinheit offenbart, die man jetzt nicht ahnt. Von den Blasinstrumenten ist fast gar nichts angedeutet und wenn auch Mozarts mündliche Unterweisung hiebei eingetreten ist, so bleibt doch mancher Zweifel. Indessen ist die ganze Bearbeitung so ausgefallen daß sie nicht stört, die wesentlichen Intentionen hervortreten läßt und man kann sich überzeugen daß Süßmayr nirgend versucht hat zu ändern Eigenes einzuschwärzen.

Bei den letzten drei Sätzen steht man durchaus auf dem Boden der Vermuthung, wenn man der positiven Behauptung Süßmayrs, welche von der Wittwe Mozarts bestätigt wird, gegenüber die Frage aufwirft, ob und welchen Antheil

Mozart an denselben hatte. Sie gründet sich schließlich nur auf die Ansicht daß diese Sätze Mozarts würdig seien und daß man Süßmayr dieselben nicht zutrauen könne[77]; jedenfalls muß die ästhetische Kritik durch den Gedanken an den schweren sittlichen Vorwurf, den sie zu erheben gezwungen wird, sehr zur Vorsicht gemahnt werden. Wenn Seyfried berichtet (Cäcilia IV S. 307), nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung habe Süßmayr diese Sätze aus vorgefundenem Brouillon vollendet, Mozart habe die Osanna-Fuge nach dem Benedictus groß ausführen wollen — was gegen den Ritus wäre, und auch zu der Schlußfuge cum sanctis ein neues Thema im Kopf gehabt, so sind die Gründe für diese Meinung schwerlich ernsthaft geprüft worden[78].

Süßmayr[79], der als ein junger Mann von 27 Jahren

---

77) Bekanntlich hat G. Weber, der in den ersten Sätzen vielfach Mozart nicht erkennen konnte, umgekehrt an den letzten Sätzen ihm einen bestimmten Antheil zugesprochen (Cäcilia III S. 226. IV 279). Bereits bei der Bekanntmachung des Süßmayrschen Briefes wurde bemerkt, „daß die bekannt gewordenen Kunstproducte des Hrn. Süßmayr die Behauptung eines wesentlichen Antheils an diesem großen Werke einer ziemlich strengen Kritik unterwerfen" (A. M. Z. IV S. 4); später äußerte Rochlitz seinen Verdacht bestimmter (Cäcilia IV S. 289. A. M. Z. XXV S. 687 f.). Mit großer Lebhaftigkeit sprach auch Marx seine Ueberzeugung aus, daß der Hauptsache nach hier Mozarts Werk zu erkennen sei (Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 378 f.).

78) Ein Umstand ist meines Wissens nicht in Betracht gezogen worden. Wenn bei Mozarts Tode die letzten drei Sätze ganz fehlten, so lag es, sollte man denken, viel näher sie aus einer der handschriftlichen Messen zu ergänzen, die ja ganz unbekannt waren, als sie von Süßmayr neu schreiben zu lassen, und vor dem Besteller wäre dies Verfahren weit eher zu rechtfertigen gewesen. Aber die Verwirrung und Sorge, in welcher die Wittwe sich gleich nach Mozarts Tode befand, kann manches veranlaßt haben, was unter anderen Umständen nicht geschehen wäre.

79) Franz Xaver Süßmayr — die Orthographie des Namens wechselt durch die Scala von Sießmaier bis Süßmayer — geb. in

damals Salieris[80] und Mozarts Unterweisung genoß, hatte sich an den letzteren eng angeschlossen[81], ging in seinem Hause aus und ein und war in jener Zeit wie Seyfried sich ausdrückt „des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte". Er benutzte diesen lebendigen Verkehr um sich ganz in Mozarts Weise hineinzuarbeiten, und es gelang ihm so gut sich die Factur desselben anzueignen, wobei es ihm denn auch nicht immer auf Aneignen der Gedanken ankam, daß Seyfried von mehreren seiner Werke ernsten Stils behauptet, man würde sie für Mozartsche halten, wenn es nicht feststände daß sie von Süßmayr wären (Cäcilia III S. 295); von Instrumentalcompositionen hat mir Hauptmann berichtet, die auch ganz Mozarts Technik zeigten und allenfalls für leichtere Arbeiten desselben gelten könnten. Sievers, der sich Süßmayrs leb-

Steyer 1766, wurde in Kremsmünster erzogen und in der Musik von Pasterwitz unterwiesen. In Wien that er sich unter den jüngeren Componisten bald hervor und wurde schon 1792 Hof-Theatral-Kapellmeister. Er schrieb zuerst ein „dramatisches Oratorium" Moses und darauf eine Reihe Opern für Schikaneder, von denen besonders der Spiegel von Arkadien (1794) und Soliman II (1800) weit verbreitet und beliebt waren (Berl. mus. Ztg. 1805 S. 128) auch später noch hie und da gegeben wurden. Ein Ballet von ihm Il noce di Benevento fand noch im Jahr 1825 in Mailand großen Beifall (A. M. Z. XXVII S. 694 ff.). Durch das lustige Leben, in welches ihn Schikaneder hineingezogen hatte, wurde seine schwache Gesundheit gefährdet; er starb schon 1803.

80) In der Wiener Zeitung wird bei der Anzeige der am 8 Juli 1793 zuerst auf dem k. k. Nationaltheater aufgeführten Oper l'incanto superato angegeben, die Musik sei gesetzt von Hrn. Franz Sießmayr „Schüler des Hrn. Salieri".

81) Im Jahrbuch der Tonkunst (1796 S. 61) heißt es: „Noch dient ihm zu nicht geringer Empfehlung, daß er ein Schüler Mozarts ist und von selbigem sehr geschätzt war. Auch hat er an einige unvollendete Werke dieses großen Genius die letzte Hand gelegt" — was nur auf das Requiem gehen kann.

haft angenommen hat, erinnert an dessen Oper „der Spiegel von Arkadien", welche zuerst im Jahr 1794 gegeben allgemeinen Beifall gefunden und sich neben der Zauberflöte gehalten habe, an einzelne Stücke, welche als Muster ebensowohl des leichten, natürlichen, graziösen und doch charakteristischen als des tragisch-ernsten Stils galten, so daß man ihn nicht ohne Weiteres als unbedeutend verwerfen dürfe[82]. Die genauere Prüfung, welche ich mit dem Spiegel von Arkadien und Soliman II sowie einigen kleineren Kirchencompositionen Süßmayrs angestellt habe um mir von seinen Leistungen eine Vorstellung zu bilden, hat mich eine leichte, aber oberflächliche Erfindung, eine gewandte und glatte Factur und fast durchgehend die augenfällige Nachahmung Mozartscher Weise bei ihm finden lassen. Als man noch allgemein unter dem unmittelbaren Einfluß derselben stand, mochte eine gewisse Frische und Lebendigkeit darüber täuschen können daß hier nur von einer äußerlichen Aneignung dessen was sich absehen läßt die Rede sein kann, und daß bei guter Begabung doch Geist, Originalität, Kraft und Tiefe fehlen. Diesen Maaßstab wird man also an die letzten Sätze des Requiem anzulegen haben.
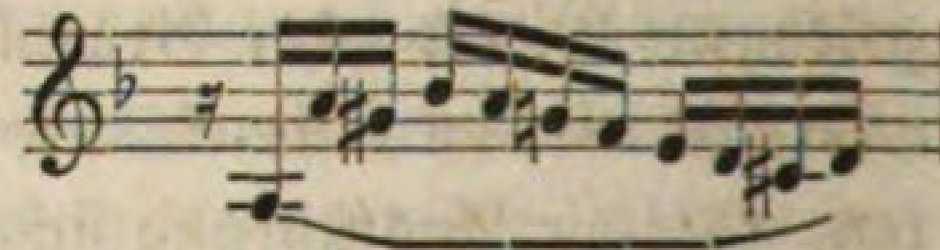
Das Sanctus und Osanna sind kaum von der Art daß sie eine ganz bestimmte Entscheidung zulassen. Daß das Sanctus sehr kurz und knapp gehalten ist würde nicht dagegen sprechen daß es von Mozart sei, denn alle Sätze des Requiem, soweit nicht die fugirte Behandlung sie ausgedehnt hat, sind in ähnlicher Weise gedrängt; ebensowenig dürfte man eine unangenehme Fortschreitung der Geigen geltend machen, da die Ausführung in keinem Falle von ihm herrührt. Auf der anderen Seite reicht es nicht hin daß der Satz den Charakter würdiger Pracht sehr gut ausdrückt, und der

82) G. L. P. Sievers Mozart u. Süßmaier S. 8 ff.

Eintritt des Pleni sunt coeli von wahrhafter Majestät ist, um ihn Süßmayr bestimmt abzusprechen. Gewiß steht er nicht ganz auf gleicher Höhe mit den besten der früheren Sätze. Die kurze Fuge des Osanna ist lebendig, kräftig und in ihrer knappen Präcision tadellos; es ist nichts dagegen einzuwenden daß Mozart sie geschrieben haben könne, allein daß ein talentvoller, wohl geschulter Musiker wie Süßmayr sie nicht habe schreiben können, dafür werden schwerlich sichere Merkmale aufzuweisen sein.

Etwas anders verhält es sich mit dem Benedictus, bei welchem nach der üblichen Auffassung Solostimmen eintreten, in einem lang ausgesponnenen Quartett von weichem Charakter. Zelter sagt von demselben (Briefw. mit Goethe IV S. 353): „Das Benedictus ist so vortrefflich als möglich, und kann nicht von Mozart sein, die Schule entscheidet so etwas. Süßmayr kannte Mozarts Schule, aber er war nicht drinnen gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht und davon finden sich in dem schönen Benedictus hier und dort Spuren." Er hat gewiß Recht. Das erste vom Alt vorgetragene Motiv, der Gedanke die einzelnen Stimmen einander zurufen zu lassen könnte sehr wohl von Mozart herrühren, aber die Ausführung sicherlich nicht. Offenbar stockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der Tonica einsetzt und die Hinüberleitung in die Dominante ist sehr lahm, noch lahmer nach dem Abschluß des ersten Theils das mühsame Festsetzen in F-dur und statt einer Durcharbeitung die man hier erwartet der unmittelbare Rückgang durch die Septime in den ersten Theil, der dann in seiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird; weder die Anlage noch die Durchführung ist Mozarts würdig. Ferner ist es kaum glaublich daß er im Zwischenspiel das et lux perpetua aus dem Requiem in so auffallender Weise copirt haben würde, wie

es hier geschehen ist, ohne daß ein Grund vorliegt, der eine Anspielung auf jene Stelle veranlaßt hätte. Sodann kommt auch die ganz abweichende, dicke und volle Instrumentation in Betracht, die allerdings auch in den andern Sätzen nicht von Mozart ausgeführt ist, hier aber von der Anlage des Ganzen nicht wohl zu trennen ist, wie sie sich denn von der aller anderen Sätze unterscheidet, auch durch die Anwendung von zwei Posaunen, die Mozart sonst nie anwendet, und die hier wie zum Ersatz von Hörnern gebraucht sind. Endlich ist der Charakter des Ganzen nicht nur weich und zart, sondern an manchen Stellen weichlich und süß, und sticht in dieser Hinsicht gegen den Ernst der übrigen Sätze, auch gegen das Tuba mirum sehr merklich ab[83]. Das Osanna ist wie gewöhnlich eine stricte Wiederholung des ersten, nur sind wegen der veränderten Tonart die Stimmen versetzt.

Aber in eine ganz andere Region versetzt uns das Agnus Dei. Hier ist die innige tiefe Empfindung, die edle Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Erfindung, welche wir in den ersten Sätzen des Requiem bewundern. Die herrliche, ausdrucksvolle Figur der Violinen 

welche der ersten Periode zu Grunde liegt ist schwungvoll und wird durch die harmonische Behandlung vortrefflich gesteigert, worauf durch das sanfte Gegenmotiv in seiner ruhigen Bewegung ein tröstlicher Abschluß herbeigeführt wird. Die zweimalige Wiederholung ist wirksam modificirt und gestei-

83) Jener Correspondent G. Webers hatte von musikalischen Freunden gehört André besitze Handschriften, woraus er bis auf die letzte Note beweisen könne, daß das Benedictus nichts als die Umarbeitung einer viel früher verfaßten verliebten Arie Mozarts sei. Natürlich ist kein wahres Wort daran.

gert und der Schluß durch eine neue schöne Wendung hervorgehoben, in allem ist sichere Meisterschaft und Vollendung. „Hat das Mozart nicht geschrieben", sagt Marx (Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 379) „nun wohlan! so ist der, der es geschrieben, Mozart". Ich habe bei Süßmayr nichts gefunden, wodurch ich mich berechtigt fühlte ihm die Conception dieses Satzes zuzuschreiben und ich habe die Ueberzeugung fassen müssen, daß wenigstens die Hauptidee Mozart angehört, und Süßmayr kaum einen wesentlicheren Antheil an diesem Stück haben kann als an jenen früheren. Zwar verliert seine ganze Aussage ihre volle Glaubwürdigkeit, wenn gegen einen Punkt ein gegründeter Zweifel erhoben werden kann, doch wage ich nicht mit Sicherheit zu behaupten daß Süßmayr im Sanctus und Benedictus Mozartsche Skizzen benutzt haben müsse[84].

Faßt man den Theil des Requiem ins Auge, welchen Mozart selbst vollendet oder so weit ausgeführt hat daß dem Kundigen das Kunstwerk seinem Wesen nach vollkommen klar entgegentritt, so wird man nicht anstehen diesem Werk dieselbe Höhe künstlerischer Vollendung zuzugestehen, welche Mozart in den größten Schöpfungen seiner letzten Jahre erreicht hat. Es offenbart uns dieselbe Tiefe der Empfindung, denselben Adel der Schönheit, dieselbe Meisterschaft der Form, welche durch die vollkommene gemüthliche und künstlerische Versenkung in die besondere Aufgabe eine eigenthümliche Schöpfung hervorgebracht haben. Besonders tritt dies hervor, wenn man das Requiem mit den verwandten Leistungen

84) Die Wiederholung des ersten Satzes zum Schluß war damals nicht ungewöhnlich. Hasse läßt in seinem Requiem die Worte lux aeterna intoniren mit demselben Choralton wie Te decet und dann das Requiem wiederholen, ähnlich Zelenka; Jomelli wiederholt ebenfalls das Requiem, fügt aber einen eigenen Schluß hinzu.

sowohl Mozarts selbst als seiner Zeitgenossen vergleicht[85]; die Ueberlegenheit fällt um so mehr in die Augen, als Mozart auch hier die durch lange Tradition festgestellten Formen im Wesentlichen festhält, weil er innerhalb derselben das Eigenthümlichste zu leisten sich fähig fühlte. Ebensowenig tritt er den Anschauungen, welche die Seelenmesse in ihrer Stellung im katholischen Cultus ausdrückt, in irgend einer Weise entgegen, indem er über sie hinaus zu gehen oder etwas Fremdes, nur ihm Eigenes hineinzulegen sich bestrebte; die volle, unbefangene Hingebung, welche die unumgängliche Bedingung des wirklich künstlerischen Schaffens ist, wird nirgend getrübt, die menschliche Empfindung, die religiöse Anschauung, die künstlerische Auffassung sind mit einander in völliger Harmonie. Auf dieser Einheit beruht die Bedeutung

85) A. M. Z. XVI S. 812 „Mag es unverholen gesagt werden daß selbst der in seiner Art so große unsterbliche Haydn, selbst der gewaltige Mozart sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltnen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm componirte, sind beinahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen, und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wohl das Höchste was die neueste Kunst für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat.“ An entgegenstehenden Urtheilen fehlt es natürlich auch nicht. „Ich müßte ohne Gefühl sein“, sagt Ernst in Tiecks Phantasus (Schriften IV S. 426) „wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist Mozarts nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken hingerissen fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen oder mich zu überzeugen suchen, daß er sowie die meisten Neueren wirklich eine geistige Musik habe setzen können“ (vgl. I S. 489). Und Krüger (Beiträge für Leben u. Wissensch. d. Tonkunst S. 199 f.) meint: „Mozarts Requiem kann doch bei Katholiken und Evangelischen, sofern sie wirklich Erbauung suchen, kaum noch für echte heilige Musik gelten, da wenige weichere Sätze abgerechnet das Ganze seinen theatralischen Stil nirgend verleugnet.“

des Requiem, denn auf diesem Grunde allein konnte die Individualität Mozarts zur vollen Geltung gelangen, um in Freiheit und Sicherheit, ohne je Gefühl und Bewußtsein des Gebietes auf welchem sie wirkt zu verlieren, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ein Kunstwerk zu schaffen, das in jedem Moment das innerste Leben seines Urhebers ausspricht. In diesem Sinne dürfen wir sein Wort wiederholen, daß er das Requiem für sich geschrieben habe: es ist der wahre, echte Ausdruck seiner auf das Höchste gerichteten künstlerischen Natur, sein unvergängliches Denkmal.

Theilnahme und Anerkennung fand das Requiem bald und allgemein. „Wenn Mozart nichts anders componirt hätte als seine Violinquintetten und für die Kirche sein Requiem", pflegte J. Haydn zu sagen „wäre er schon dadurch unsterblich geworden"[86]. Besonders in Norddeutschland wurde es mit der lebhaftesten Bewunderung aufgenommen und bald heimisch, was um so begreiflicher ist, als dort die Kirchenmusik, uneingedenk J. S. Bachs, in immer größere Flachheit und Trivialität, der sogar die Strenge der Form abhanden kam, ausgeartet war. Zur freudigsten Ueberraschung fand man hier mit der Tüchtigkeit der strengsten Schule Tiefe der Empfindung und poetische Auffassung vereint — ein Labsal in der Wüste auch für den, der an ihren Sand sich gewöhnt hatte[87]. In Leipzig war es Hiller, der, in der Vereh-

86) Stadler Vertheidigg. S. 27.

87) Der alte Organist Kittel in Erfurt, ein Schüler S. Bachs, erhielt eines Tags die Orgelstimme eines ihm unbekannten Requiem, das ihn sehr bald anzog und je länger je mehr fesselte, so daß er sich am Schluß nach dem Componisten erkundigte. Als ihm Mozart genannt wurde trauete er seinen Ohren nicht, denn von dem Componisten beliebter Opern, die er übrigens nicht kannte, erwartete er keine solche Kirchenmusik. Nun ließ er sich auch die Opern geben und war vorurtheilsfrei

rung Hasses und Grauns alt geworden, bewundernd die Hände faltete, als er das Requiem kennen lernte, es alsobald zur Aufführung brachte und in Leipzig heimisch machte[88]. In Berlin wählte die Singakademie bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung zum Gedächtniß ihres kürzlich verstorbenen Stifters Fasch am 8 Oct. 1800 das Requiem[89]; welches seitdem dort[90], wie an anderen Orten gewählt wurde, wenn es galt das Andenken großer Männer namentlich Musiker zu ehren[91], und Zelter meinte noch später, das Requiem ließe sich gar nicht unter die Erde bringen, weder durch schlechte Kritik noch mittelmäßige Aufführungen[92]. In Pa-

---

genug auch in ihnen den Componisten des Requiem zu erkennen und lieb zu gewinnen. So erzählte mir mein Lehrer Apel, Kittels Schüler.

88) Rochlitz für Freunde der Tonkunst I S. 25 f. Häser Cäcilia IV S. 297.

89) Zur Geschichte der Singakademie S. XV f.

90) Zum Gedächtniß der verw. Königin wurde es 1805 aufgeführt (Berl. mus. Ztg. 1805 S. 85), des Akademiedirectors Frisch 1815 (Zelters Briefw. II S. 168 f. 172 f.), des Fürsten Radziwill 1833, des Grafen Brühl 1837, des Königs Friedrich Wilhelms III 1840.

91) In Leipzig zum Gedächtniß Schichts 1823 (A. M. Z. XXV S. 405), in Berlin 1821 zum Andenken Andr. Rombergs, in Wien zum Gedächtniß C. M. v. Webers (A. M. Z. XXVIII S. 734), Beethovens (A. M. Z. XXIX S. 367).

92) Zelter Briefw. m. Goethe VI S. 243. An einer andern Stelle (IV S. 353) erklärt er dasselbe für „brüchig, ungleich d. h. die Stücke sind sämmtlich so gut als eingelegt, und wer sie als Ganzes zusammen betrachten will der irrt; und das ist der Fall mit mehreren tüchtigen Componisten, und aus solchen Stücken besteht das ganze Requiem, und doch ist es das allerbeste was mir aus dem vorigen Jahrhundert bekannt ist.“ Welchen Einfluß auf dieses Urtheil die Entstehungsgeschichte des Requiem gehabt habe mag dahin gestellt bleiben. Jean Paul schreibt an Herder (8 Oct. 1800) vom Requiem (Aus Herders Nachlaß I S. 313): „In manchen Stellen ziehen die Mozartischen Donnerwolken und in andern schlagen seine Nachtigallen; aber das Ganze wird nicht von seiner harmonischen, gewaltigen Weltseele getragen und verknüpft. In der

ris führte Cherubini[93] im Jahr 1804 das Requiem in glänzender Weise auf[94], und so hat das Requiem nicht allein im gesammten Europa sondern auch in der neuen Welt[95] unzählige Menschen getröstet und erhoben[96].

25.

Der frühe Tod Mozarts der unerwartet ihn fortnahm, als er auch in den Augen der Menge die Höhe seiner Kunstleistungen erreicht zu haben schien, vernichtete die Vorurtheile und Abneigungen Einzelner und steigerte durch das lebhafte Gefühl des unersetzlichen Verlustes die Bewunderung für seine Werke. Zunächst wendete sich die dadurch geweckte Theilnahme auch seiner in drückender Noth hinterlassenen Familie zu; nicht nur in Wien und Prag, auch in anderen Orten, welche die Wittwe auf mehreren Kunstreisen besuchte,

letzten Fuge erinnert die Wiederholung einer nächsten rührend an seinen sterbenden Geist, der schon halb mit der Lippe unter dem Todesschleier die letzten Worte zweimal stammelt."

93) Rochlitz hat nachzuweisen gesucht (A. M. Z. XXV S. 685 ff.), wie Vogler bei der Composition seines Requiem das Mozartsche vor Augen gehabt habe, um es anders zu machen; ein ähnlicher negativer Einfluß läßt sich auch bei Cherubinis großartigem Requiem in C-moll erkennen, dem das zweite in D-moll ganz nachgebildet ist. Dagegen hatte E. T. A. Hoffmann ein Requiem geschrieben, in dem er das Mozartsche absichtlich nachbildete (Rochlitz Für Freunde der Tonk. II S. 15 f.).

94) Berl. Mus. Ztg. 1805 S. 28.

95) Von einer vorzüglichen Aufführung in Rio Janeiro im Jahre 1819 berichtet Neukomm (A. M. Z. XXII S. 501 ff.).

96) In Venedig setzte ein Musikliebhaber ein bedeutendes Legat aus, wofür jährlich drei Requiem, darunter das Mozartsche, aufgeführt werden sollten (A. M. Z. XLII S. 54). In Senftenberg in Böhmen wurde 1857 ein Verein gestiftet, um jährlich am 18 Juni Mozarts Requiem aufzuführen (niederrh. Mus. Ztg. 1857 S. 343 f.).

namentlich in Berlin[1], fand sie großmüthige Unterstützung, welche ihr freilich nicht auf die Dauer eine sorgenfreie Existenz bereiten konnte. Ebenso wenig wurde der handschriftliche Nachlaß Mozarts bei damaligen Verhältnissen für sie eine Quelle ausreichenden Erwerbs; seine Compositionen konnten in Abschriften und im Druck von allen Seiten verbreitet werden ohne daß man ihrer Einwilligung und Unterstützung bedurfte, wo sie gesucht und honorirt wurde erkannte sie selbst dies als eine Gunst an[2], und war zufrieden als im Jahr 1799 André den gesammten handschriftlichen Nachlaß um den Kaufpreis von 1000 Dukaten von ihr erwarb[3]. Sie fand später durch ihre zweite Ehe mit G. N. Nissen eine gesicherte ruhige Existenz[4]; der ältere der beiden Mozart über-

1) Als sie im Febr. 1796 in Berlin war, bewilligte Friedrich Wilhelm II ihr das Opernhaus und die königliche Kapelle zu einem Benefiz, und „machte sich" wie es in dem Handbillet heißt (Niemtschek S. 43) „ein wahres Vergnügen der Wittwe zu beweisen, wie sehr er das Talent ihres verstorbenen Mannes geschätzt und die ungünstigen Umstände bedauert habe, welche ihn die Früchte seiner Werke einzuerndten verhinderten."

2) Die von Breitkopf u. Härtel veranstaltete Ausgabe der Oeuvres ist durchgängig im Einvernehmen mit der Wittwe und auf Grund der von ihr gegen Entschädigung mitgetheilten Originale veranstaltet, worüber die ganze ausführliche Correspondenz mir vorliegt.

3) Einige Handschriften Mozarts waren schon bei seinem Tode nicht mehr vorhanden, einige andere hat André selbst andern überlassen, die übrigen führt das „Thematische Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften von Mozart, welche Hofrath André in Offenbach besitzt" (Offenbach 1841) auf. Leider ist in Folge einer Erbtheilung auch von dieser Sammlung ein Theil zerstreut worden.

4) Georg Nic. Nissen, geb. 1765, lernte die Wittwe Mozart im Jahr 1797 in Wien, wo er die Geschäfte der dänischen Diplomatie wahrnahm, kennen und leistete ihr bei der Ordnung ihrer Angelegenheiten und Vermögensverhältnisse treuen Beistand, wie ich aus seinen zahlreichen Briefen, die er in ihrem Namen zu schreiben pflegte, sehr genau habe kennen lernen. Er zeigte sich darin als einen zwar umständlichen, aber sehr braven und ehrenwerthen Mann und so hat er sich auch seit seiner

lebenden Söhne, Karl, ist in einer bescheidenen Stellung als österreichischer Beamter in Mailand im Jahr 1859 gestorben[5]; der jüngere, Wolfgang, hat sich als Klavierspieler und Componist Achtung erworben — der Ruhm seines Namens ließ ihn nicht mehr erreichen[6].

Laute Anerkennung und Ehre, die Mozart in seinem Leben zwar nicht gefehlt hatten aber vielfach verkümmert waren, wurden dem Todten in reichem Maße zu Theil. Man feierte sein Andenken an vielen Orten durch Aufführung seiner Werke oder eigener Trauercantaten[7], seitdem ist vielfach sein Geburtstag wie sein Todestag durch musikalische Huldigungen in Privatcirkeln[8] und Concerten geehrt worden, und das hundertjährige Jubiläum des Geburtstages, welches im Jahr 1856 Mozarts Namen und Mozarts Töne in ganz Deutschland lebendig fand, hat alle Stimmen zum lau-

---

Verheirathung mit Constanze im Jahr 1809 gegen sie und ihre Kinder bewährt. Nachdem er den Staatsdienst verlassen, lebte er seit 1820 mit ihr in Salzburg, wo auch Mozarts Schwester wohnte (I S. 144). Dort starb er im Jahr 1826 und die Wittwe, welche seitdem mit ihrer ebenfalls verwittweten Schwester Sophie Haibl zusammenlebte, am 6 März 1842 wenige Stunden, nachdem das Modell der Mozartstatue eingetroffen war (Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 150).

5) Er widmete sich anfangs dem Kaufmannsstande, trieb dann eine Zeitlang Musik (Reichardt Briefe aus Wien I S. 244), trat aber schließlich in die Beamtencarriere; er spielte gut Klavier und leitete im Hause des Oberst Casella, später bei sich musikalische Aufführungen (A. M. Z. XX S. 512).

6) Er trat zum erstenmal im Jahr 1805 öffentlich auf (A. M. Z. VII, 427. 502) machte wiederholte Kunstreisen und lebte seit 1814 als Musikdirector in Lemberg, später in Wien; er starb 1844 in Karlsbad. Vgl. N. Ztschr. f. Mus. XXI S. 169 ff.

7) Wessely in Berlin (mus. Wochenbl. S. 191) und Cannabich in München componirten Trauercantaten auf Mozarts Tod (Niemtschek S. 66).

8) A. M. Z. II S. 239.

ten Chor der freudigsten Verehrung vereinigt und derselben einen neuen Aufschwung verliehen[9].

Mozarts Gesichtszüge sind durch weit verbreitete Porträts, welche sämmtlich den Typus eines Profilrelief wiedergeben[10], so allgemein bekannt geworden, daß man sie in dieser Beziehung mit denen Friedrichs des Großen und Luthers vergleichen kann; wie seine Musik zum Gemeingut geworden ist, so hat auch jeder Musikalische ein bestimmtes Bild von Mozarts Person. Man kann leider nicht sagen daß Schwanthalers Erzstatue, welche durch allgemeine Beiträge als ein Nationalmonument[11] hergestellt, im September 1842 auf

9) Eine vollständige Zusammenstellung aller Feierlichkeiten mit welchen dieses Jubiläum an den verschiedenen Orten begangen worden ist hat, wie es scheint, Niemand versucht.

10) Ein in Buchsbaumholz geschnittenes kleines Medaillon von Posch, welches jetzt im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt wird und das am besten von J. G. Mansfeld im Jahr 1789 mit der Unterschrift dignum laude virum Musa vetat mori gestochen worden ist, liegt allen früheren Porträts zu Grunde, von welchen auch die schlechteste Nachbildung das Profil nicht ganz unkenntlich gemacht hat.

11) Schon im Jahr 1799 hatte die Herzogin Amalie von Weimar im Park von Tiefurt Mozart ein von Klauer gearbeitetes Denkmal aus gebranntem Thon setzen lassen, auf einer runden Ara eine Leier, an welche eine tragische und komische Maske angelehnt ist (Journ. d. Luxus u. d. Moden 1799 Nov. A. M. Z. II S. 239. 420). Auch Bridi (II S. 561) hatte in dem in seinem Garten errichteten Tempel der Harmonie Mozart qui a sola natura musice doctus musicae est artis princeps aufgenommen und ihm in einer melancholischen Grotte ein Denkmal mit der Inschrift geweiht: „Herrscher der Seele durch melodische Denkkraft“ (A. M. Z. XXVI S. 92. XXX S. 680 f.). Dieselbe Inschrift ist auf dem Revers einer Denkmünze von Guillemard neben einer die Leier spielenden Muse mit einem flöteblasenden Amor angebracht; die Vorderseite zeigt das Porträt Mozarts, sowie auf einer Medaille von Bärend, deren Rückseite Orpheus neben einem gebändigten Löwen darstellt mit der Umschrift auditus saxis intellectusque ferarum sensibus. Beide Medaillen kenne ich durch die gütige

dem Michaelsplatze in Salzburg errichtet wurde[12], der allgemeinen Vorstellung von Mozarts genialer Künstlernatur und liebenswürdiger Persönlichkeit den würdigsten und idealen Ausdruck verliehen habe[13].

In würdiger Weise hat man Mozarts Namen auch durch Stiftungen geehrt. Das im Jahr 1842 gestiftete Mozarteum in Salzburg bewahrt nicht nur aus dem Nachlaß der Söhne die wichtigen Documente des Familienarchivs und interessante Reliquien, es hat auch den Zweck die Musik und namentlich die Kirchenmusik in Mozarts Vaterstadt zu pflegen und zu fördern[14]. Die Mozartstiftung in Frankfurt unterstützt seit dem Jahr 1838 durch Preise und Stipendien die Ausbildung vielversprechender Talente[15], und ein im

---

Mittheilung des Hrn. Mendheim in Berlin. Ein Abguß einer nicht ausgeprägten Medaille von Böhm, welchen ich meinem Freunde Karajan verdanke, zeigt das sehr fein und geistreich aufgefaßte Profil Mozarts.

12) Der Gedanke an die Statue ward im Jahr 1835 angeregt, der Aufruf im Sept. 1836 erlassen (A. M. Z. XXXIX S. 309 f.), der Guß der Statue am 22 Mai 1841 vollendet, die Summe der Beiträge belief sich auf nahezu 25000 fl. Am 4 Sept. 1842 und den folgenden Tagen fand die feierliche Enthüllung des Erzbildes Statt. Vgl. L. Mielichhofer das Mozart-Denkmal zu Salzburg und dessen Enthüllungsfeier. Salzb. 1843. A. M. Z. XLIV S. 722 f. 780 ff. 806 ff.

13) Mozart ist mit dem hergebrachten Mantel bekleidet, er steht ruhig, den Kopf etwas seitwärts nach oben gerichtet, in der Hand hält er ein Blatt mit der Inschrift Tuba mirum. An der Basis sind in Reliefs die Kirchen- Concert- und dramatische Musik allegorisch dargestellt, und ein Adler der mit der Leier gen Himmel fliegt; die einfache Inschrift ist: Mozart. Das Monument ist durch einen schönen Kupferstich von Amsler bekannt gemacht.

14) Das Mozarteum hat in neun Jahresberichten von 1843—1858 über seine Wirksamkeit Bericht erstattet.

15) A. M. Z. XLII S. 735. Auch die Mozartstiftung pflegt regelmäßige Jahresberichte zu veröffentlichen.

Jahr 1855 begründeter Mozart-Verein beabsichtigt zugleich auch hülfsbedürftige Musiker zu unterstützen[16].

Was aber auch von begeisterten Verehrern für Mozarts Ruhm unternommen sein mag, in seinen Werken hat er selbst ihn fest und unerschütterlich begründet. Eine Geschichte der neueren Musik wird im Einzelnen nachzuweisen haben, in welcher Weise sein Einfluß in bewußter Nachbildung, in unselbständiger Nachahmung, in freier Anregung verwandter Naturen maaßgebend gewesen ist — das kann man mit voller Wahrheit sagen, von allen Componisten welche nach ihm gearbeitet und geschaffen haben ist keiner der nicht von seinem Geiste berührt wäre, keiner der nicht von ihm gelernt hätte, keiner der nicht irgendwo sein Erbtheil angetreten hätte. Denn wie alle großen und wahrhaft schöpferischen Naturen gehört er zwei Zeiten an, deren Verbindung zu bilden er berufen ist; wie er in sich aufnimmt um zu verarbeiten und umzubilden was seine Zeit ihm bieten konnte, so bringt er was aus seinem Geiste neugeboren war dem kommenden Geschlechte dar als den Keim eines neuen Lebens.

Es wäre Vermessenheit die Summe eines reichen künstlerischen Schaffens, die Fülle des eigenthümlichen Lebens, in welcher eine wahrhaft künstlerische Individualität sich offenbart mit einer kurzen Charakteristik erschöpfen zu wollen. Nicht selten hat man im Gefühl dieser Schwierigkeit durch Vergleichung mit anderen Künstlern das Bild klarer und schärfer zu zeichnen versucht. Keine Parallele scheint mehr gerechtfertigt als die zwischen Mozart und Rafael[17]. Die edle Schönheit, welche alle anderen Bedingungen künstlerischer

---

16) Niederrh. Mus. Ztg. 1855 S. 398. 1856 S. 296. 303. 1857 S. 232.

17) Rochlitz, Raphael und Mozart (A. M. Z. II S. 641 ff.). Alberti, Raphael und Mozart, eine Parallele. Stettin 1856.

Darstellung gleichsam aufzuzehren und in reine Harmonie aufzulösen scheint, tritt so siegreich in den Gebilden beider Meister in gleicher Weise hervor, daß es so mancher übereinstimmender Momente in ihrem Bildungs- und Lebensgange, in ihrer künstlerischen und sittlichen Natur gar nicht bedürfte um sie als Zwillingsbrüder erkennen zu lassen. Indessen würde diese Vergleichung erst wahren Gewinn bringen, wenn sie durch eingehende Betrachtung erkennen ließe, wie und unter welchen Bedingungen auf verschiedenen Gebieten der Kunst die in ihrer Totalwirkung gleichartige Schönheit geschaffen wird[18]. Wie bereitwillig Jeder zugeben wird daß Mozart mit Shakespeare[19] in der Fülle, Kraft und Lebendigkeit dramatischer Gestaltung wie in der Kühnheit des Humors, mit Göethe[20] in der Einfachheit und Natürlichkeit menschlicher Empfindung und in der plastischen Klarheit sich nahe verwandt zeige, so treten uns auch hier wiederum die bezeichnenden Eigenschaften großer Künstler auf verwandten Gebieten entgegen, Mozarts Individualität auf dem seinigen wird dadurch nicht erklärt. Die oft geistreichen Parallelen mit großen Musikern, mit Haydn[21], mit Beethoven[22],

---

18) Wie verschiedene Auffassungen hier möglich sind, sieht man daraus daß Carpani bei einer Zusammenstellung von Musikern und Malern (le Haydine p. 215) Pergolesi und Rafael, Mozart und Giulio Romano, Beyle, der ihn sonst meist copirt (vie de Haydn p. 260) Mozart und Domenichino zusammenstellt, den Carpani mit Sarti vergleicht.

19) Fr. Horn A. M. Z. IV S. 421 ff.

20) Th. Kriebitzsch, Poeten u. Componisten (A. M. Z. L S. 545 ff.), der freilich ohne Bedenken auch den Messias auf Mozarts Rechnung setzt.

21) [Arnold] W. A. Mozart und J. Haydn, Versuch einer Parallele. Erfurt 1810. G. L. P. Sievers Charakteristik der deutschen Musik (A. M. Z. IX S. 698 f.).

22) Graham account of the first Edinburgh musical festival p. 121 (A. M. Z. XVIII S. 635). Bekannt ist Reichardts Vergleich

zeigen dies, indem hier, wo die nächste Verwandtschaft ist, vorzugsweise die Verschiedenheiten hervorgehoben werden; und auch hier ist zu fürchten daß je witziger diese Vergleichungen im Einzelnen durchgeführt werden um so mehr die Unbefangenheit der Auffassung getrübt und die Bilder entstellt werden.

Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anschauen mögen, immer tritt uns die echte, reine Künstlernatur entgegen in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerschöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unversiegbaren Liebe die keine Freude und Befriedigung kennt als im Hervorbringen des Schönen, beseelt von dem Geist der Wahrheit der allem was er ergreift den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menschen berührt empfindet er musikalisch und jede Empfindung gestaltet er zum Kunstwerk, was dem musikalischen Ausdruck dienen kann erfaßt er mit scharfem Sinn und eignet es sich an damit zu schalten nach den Gesetzen seiner Kunst. Diese Universalität, welche mit Recht als Mozarts Vorzug gepriesen wird, beschränkt sich nicht auf die äußerliche Erscheinung daß er in allen Gattungen der Tonkunst sich mit Erfolg versucht hat, in Gesang- und Instrumentalmusik, in geistlicher und weltlicher Musik, in der ernsten und komischen Oper, in Kammer-

---

der drei Meister als Quartettcomponisten, daß Haydn ein lieblich phantastisches Gartenhaus gebaut habe, das von Mozart in einen Palast umgewandelt sei, auf welchen Beethoven einen kühnen trotzigen Thurmbau gesetzt habe (Briefe aus Wien I S. 231 f.); E. T. A. Hoffmann findet in Haydns Instrumentalcompositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen (Phantasiestücke I, 4 ges. Schr. VII S. 55 f.).

und Orchestermusik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine solche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir ein Höheres, daß ihm das ganze Gebiet der Musik nicht ein eroberter Besitz, sondern die angeborne Heimath war, daß jede Weise des musikalischen Ausdrucks für ihn die nothwendige Aeußerung eines innerlich Erlebten war, daß er in jede Form ein im Geiste Erschautes und im Gemüthe Empfundenes barg, daß er jede Erscheinung mit der Fackel des Genius berührte, deren heller Funke Jedem leuchtet der keine Binde vor den Augen trägt. Seine Universalität hat ihre Schranke in der Beschränkung der menschlichen Natur überhaupt und demgemäß in seiner Individualität, allein diese spricht sich voll und rein in jeder einzelnen Erscheinung aus. Seine Universalität ist nicht zu trennen von der Harmonie seiner künstlerischen Natur, welche sein Wollen und sein Können, seine Intentionen und seine Mittel nie mit einander in Conflict kommen ließ; der Kern seines innersten Wesens war stets der Mittelpunkt, von dem die künstlerische Aufgabe sich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit gestalten mußte. Was seine Sinne gewahrten, was sein Geist erfaßte, was sein Gemüth bewegte, jede Erfahrung wandelte sich in ihm in Musik um, die in seinem Innern lebte und webte; aus diesem Leben schuf der Künstler nach ewigen Gesetzen und in bewußtem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geistes in der Natur und in der Geschichte ahnen, jene Werke von unvergänglicher Wahrheit und Schönheit.

Und schauen wir mit Bewunderung und Verehrung zu dem großen Künstler auf, so ruht unser Blick mit immer gleicher Theilnahme und Liebe auf dem edlen Menschen. Wohl erkennen wir in seinem Lebensgang der klar und offen vor uns liegt die Fügung die ihn auf diesem Wege sein Ziel erreichen

ließ, und hat ihn auch des Lebens Noth und Jammer hart gedrückt, so ist ihm die höchste Freude, welche dem Sterblichen vergönnt ist, die Freude am glücklichen Schaffen im vollsten Maaße beschieden gewesen.

Auch er war unser! sagen wir mit gerechtem Stolz. Denn wo man die höchsten und die besten Namen jeglicher Kunst und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den ersten Wolfgang Amade Mozart.

Beilagen.

XXIII — XXVII.

XXIII.

Die nachstehende Uebersicht der auf dem k. k. Hoftheater vom Jahr 1783 bis 1791 aufgeführten italiänischen Opern beruht auf den Mittheilungen meines Freundes Dr. Leop. v. Sonnleithner. Außer vereinzelten Notizen in Zeitschriften, die außerdem zu Rathe gezogen werden konnten, kamen auch die genauen Verzeichnisse im Journal des Luxus und der Moden 1789—1791 in Betracht.

Von jeder Oper ist der Tag der ersten Aufführung angegeben und in Klammern die Zahl der Aufführungen in demselben Jahre; die neuen Opern sind mit einem Sternchen bezeichnet.

1783.

*22 April	Salieri	La scuola dei gelosi	(17)
* 5 Mai	Cimarosa	L'Italiana in Londra	(9)
*28 Mai	Sarti	Frà due litiganti il terzo gode	(25)
*30 Juni	Anfossi	Il curioso indiscreto [mit Einlagen von Mozart. s. III S. 275ff.]	(6)
*25 Juli	Cimarosa	Il falegname	(8)
*13 Aug.	Paisiello	Il barbiere di Siviglia	(12)
*17 Sept.	Sarti	Le gelosie villane	(10)
* 8 Oct.	Paisiello	I filosofi imaginarj	(4)
*14 Nov.	Alessandri	La finta principessa	(5)
* 8 Dec.	Paisiello	La Frascatana	(5)
*29 Dec.	Anfossi	I viaggiatori felici	(2)

1784.

2 Jan.	Anfossi	I viaggiatori felici	(7)
5 Jan.	Sarti	Frà due litiganti	(11)
7 Jan.	Alessandri	La finta principessa	(1)
16 Jan.	Paisiello	La Frascatana	(8)
19 Jan.	Sarti	Le gelosie villane	(12)
*26 Jan.	Bartha	Il mercato di Malmantile	(3)
*11 Febr.	Gazzaniga	La dama incognita	(13)
*26 Febr.	Sarti	I contratempi	(8)

* 7 Mai	Alessandri	Il vecchio geloso	(9)
14 Mai	Paisiello	Il barbiere di Siviglia	(8)
*16 Juni	Guglielmi	Le vicende d'amore	(8)
30 Juni	Salieri	La scuola de' gelosi	(7)
* 7 Juli	Paisiello	La finta amante	(1)
*23 Aug.	Paisiello	Il re Teodoro in Venezia	(14)
*24 Sept.	Cimarosa	Giannina e Bernardone	(9)
*25 Oct.	Rust	Il marito indolente	(1)
* 6 Dec.	Salieri	Il ricco d'un giorno	(4)
[22. 23 Dec.	Traetta	Ifigenia in Tauride als Concert.]	

1785.

3 Jan.	Paisiello	Il re Teodoro	(9)
5 Jan.	Rust	Il marito indolente	(1)
7 Jan.	Salieri	Il ricco d'un giorno	(2)
17 Jan.	Sarti	Le gelosie villane	(1)
19 Jan.	Gazzaniga	La dama incognita	(5)
21 Jan.	Paisiello	Il barbiere di Siviglia	(16)
26 Jan.	Cimarosa	Giannina e Bernardone	(1)
4 Febr.	Paisiello	La Frascatana	(1)
18 Febr.	Guglielmi	Le vicende d'amore	(9)
* 6 April	Paisiello	La contadina di spirito	(18)
*27 April	Righini	L'incontro inaspettato	(4)
6 Mai	Anfossi	I viaggiatori felici	(3)
*18 Mai	Cimarosa	Il pittore Parigino	(13)
* 1 Juni	Storace	Gli sposi malcontenti	(7)
* 6 Juli	Paisiello	La discordia fortunata	(2)
22 Juli	Sarti	Frà due litiganti	(7)
4 Aug.	Sarti	Giulio Sabino	(6)
*12 Sept.	Salieri	La fiera di Venezia	(8)
*12 Oct.	Salieri	La grotta di Trofonio	(7)
*25 Nov.	Bianchi	La villanella rapita [mit Einlagen von Mozart. s. III S. 282 ff.]	(5)

1786.

2 Jan.	Guglielmi	Le vicende d'amore	(4)
* 4 Jan.	Martin	Il burbero di buon cuore	(9)
9 Jan.	Salieri	La fiera di Venezia	(2)
13 Jan.	Salieri	La grotta di Trofonio	(13)

16 Jan.	Bianchi	La villanella rapita	(3)
23 Jan.	Paisiello	La contadina di spirito	(2)
25 Jan.	Paisiello	Il re Teodoro	(11)
27 Jan.	Storace	Gli sposi malcontenti	(7)
1 Febr.	Paisiello	Il barbiere di Siviglia	(9)
3 Febr.	Cimarosa	Il pittore Parigino	(1)
*11 Febr.	Salieri	Prima la musica	(3)
*20 Febr.	Gazzaniga	Il finto cieco	(3)
24 Febr.	Sarti	Frà due litiganti	(4)
* 1 Mai	Mozart	Le nozze di Figaro	(9)
12 Mai	Cimarosa	L'Italiana in Londra	(10)
*15 Mai	Anfossi	Il trionfo delle donne	(8)
28 Juni	Salieri	La scuola de' gelosi	(4)
*12 Juli	Righini	Il Demogorgone	(4)
* 1 Aug.	Sarti	I finti eredi	(8)
* 1 Sept.	Paisiello	Le gare generose	(7)
*20 Sept.	Paisiello	Il mondo della luna	(2)
*17 Nov.	Martin	Una cosa rara	(4)
*27 Dec.	Storace	Gli equivoci	(2)

1787.

1 Jan.	Storace	Gli equivoci	(3)
3 Jan.	Salieri	La grotta di Trofonio	(5)
5 Jan.	Cimarosa	L'Italiana in Londra	(1)
10 Jan.	Anfossi	Il trionfo delle donne	(1)
12 Jan.	Martin	Una cosa rara	(17)
15 Jan.	Martin	Il burbero di buon cuore	(5)
19 Jan.	Paisiello	Il re Teodoro	(2)
22 Jan.	Sarti	Frà due litiganti	(1)
*24 Jan.	Dittersdorf	Democrito corretto	(2)
2 Febr.	Paisiello	Le gare generose	(11)
* 9 April	Guglielmi	L'inganno amoroso	(18)
30 April	Storace	Gli sposi malcontenti	(8)
* 7 Mai	Paisiello	Le trame deluse	(8)
16 Mai	Paisiello	Il barbiere di Siviglia	(7)
*25 Mai	Bianchi	Lo stravagante Inglese	(6)
*22 Juni	Piticchio	Il Bertoldo	(8)
*28 Juli	Paisiello	Le due contesse	(9)
* 1 Oct.	Martin	L'arbore di Diana	(9)
*16 Nov.	Cimarosa	L'amor constante	(4)

1788.

2 Jan.	Paisiello	Il barbiere di Siviglia	(9)
4 Jan.	Salieri	La grotta di Trofonio	(1)
* 8 Jan.	Salieri	Axur, re d'Ormus	(29)
11 Jan.	Martin	Una cosa rara	(2)
16 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(10)
26 März	Cimarosa	L'amor constante	(4)
*21 April	Paisiello	La modista raggiratrice	(9)
* 7 Mai	Mozart	Il dissoluto punito ossia Don Giovanni	(15)
* 2 Juni	Anfossi	Le gelosie fortunate	(11)
25 Juni	Storace	Gli sposi malcontenti	(4)
*15 Juli	Anfossi	Gli amanti canuti	(6)
*10 Aug.	Cimarosa	Il fanatico burlato	(13)
*10 Sept.	Salieri	Il talismano	(9)
*14 Nov.	Weigl	Il pazzo per forza	(7)

1789.

2 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(19)
7 Jan.	Martin	Una cosa rara	(19)
16 Jan.	Weigl	Il pazzo per forza	(5)
23 Jan.	Salieri	Axur, re d'Ormus	(15)
26 Jan.	Salieri	Il talismano	(2)
*11 Febr.	Salieri	Il pastor fido	(6)
*27 Febr.	Pasticcio von 12 Componisten	L'ape	(8)
14 April	Sarti	Frà due litiganti	(8)
*28 April	Seidelmann	Il Turco in Italia	(11)
*12 Mai	Cimarosa	I due supposti conti	(17)
13 Juni	Anfossi	Le gelosie fortunate	(4)
15 Juli	Cimarosa	Il falegname	(14)
29 Aug.	Mozart	Le nozze di Figaro	(11)
* 6 Sept.	Cimarosa	I due baroni [mit Einlagen von Mozart s. III S. 286.]	(2)
9 Nov.	Martin	Il burbero di buon cuore [mit Einlagen von Mozart s. III S. 286 f.]	(4)
*11 Dec.	Salieri	La cifra	(5)

1790.

2 Jan.	Martin	Una cosa rara	(9)
6 Jan.	Cimarosa	Il falegname	(2)
8 Jan.	Mozart	Le nozze di Figaro	(15)
10 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(21)
12 Jan.	Martin	Il burbero di buon cuore	(2)
22 Jan.	Salieri	La cifra	(9)
*26 Jan.	Mozart	Così fan tutte	(10)
3 Febr.	Salieri	Axur	(9)
*13 April	Paisiello	Nina, la pazza per amore	(4)
19 April	Paisiello	Il re Teodoro	(19)
*24 Mai	Guglielmi	La pastorella nobile	(20)
*13 Aug.	Guglielmi	La quacquera spiritosa	(2)
*15 Sept.	Weigl	La caffetiera bizarra	(3)
3 Oct.	Storace	Gli equivoci	(6)
*13 Nov.	Paisiello	La molinara	(9)
27 Dec.	Salieri	Il talismano	(2)

1791.

2 Jan.	Salieri	Il talismano	(8)
4 Jan.	Mozart	Le nozze di Figaro	(3)
6 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(5)
8 Jan.	Martin	Una cosa rara	(3)
10 Jan.	Guglielmi	La pastorella nobile	(15)
16 Jan.	Paisiello	Il re Teodoro	(2)
18 Jan.	Paisiello	La molinara	(24)
22 Jan.	Storace	Gli equivoci	(1)
24 Jan.	Salieri	La cifra	(2)
*15 Febr.	Guglielmi	La giardiniera inamorata	(3)
*23 März		L'ape	(5)
*26 April	Guglielmi	La bella pescatrice	(27)
7 Juni	Weigl	Il pazzo per forza	(9)
*15 Juli	Cimadoro	Il Pimmalione	(7)
15 Aug.	Paisiello	Le trame deluse	(4)
*18 Sept.	Paisiello	I Zingari in fiera	(11)
*12 Oct.	Tritto	Le astuzie in amore	(13)
*14 Nov.	Dutillieu	Il trionfo d'amore	(7)
*24 Nov.	Nasolini	Teseo a Stige	(7).

XXIV.

J. P. Lyser erzählt (N. Ztschr. f. Mus. XXI S. 174 f.), daß ihm Mozarts Sohn Wolfgang bei ihrem Zusammensein in Dresden im Jahr 1834 unter anderen Reliquien seines Vaters auch ein Fragment einer deutschen Uebersetzung des Textes vom Don Giovanni von Mozart selbst verfaßt und eigenhändig geschrieben gezeigt habe. Er habe sich einige ihn besonders daraus interessirende Nummern abschreiben dürfen, ja der junge Mozart habe ihn aufgefordert die Uebersetzung in gleichem Sinne zu vollenden, was aber, weil kein Musikverleger sich dafür habe interessiren mögen, nicht zur Ausführung gekommen sei.

Später (N. Ztschr. f. Mus. XXII S. 133 ff.) veröffentlichte er die Uebersetzung dieser beiden Scenen bis auf einige Abänderungen in der Orthographie genau nach dem Original; aus seinen einleitenden Bemerkungen genüge es Folgendes hier mitzutheilen.

„Wie ich schon in jenem erwähnten Aufsatz berichtete, ist Mozart's Original selbst nur Fragment — und ich konnte mir leider daraus wegen Mozart's beschleunigter Abreise von Dresden nur einige, für mich zumeist interessante Nummern copiren."

„Daß diese Uebersetzung von Mozart selber herrührt, ist ganz unzweifelhaft und zeigt sich bei dem ersten Blick ins Originalmanuscript; denn Mozart, der in seinen schwierigsten voluminösesten Partituren höchst selten eine Stelle ausstrich oder verbesserte, hat hier auf jeder Seite ausgestrichen, geändert und durch untergesetzte Puncte wieder hergestellt."

„Eben so ist es unzweifelhaft, daß diese Uebersetzung früher Mehreren bekannt gewesen sein muß, denn in einigen älteren Clavierauszügen finden sich ganze Verse daraus. Ja, ich entsinne mich, in der Theaterbibliothek des ehemaligen Hoftheaters zu Schleswig eine alte geschriebene Partitur des Don Juan gesehen zu haben, in welcher noch z. B. das große Recitativ Donna Anna's: »Don Ottavio, son morta!« fehlte, wo aber namentlich

das ganze 2te Finale, was den Text betrifft, mit Mozart's Verdeutschung fast Wort für Wort übereinstimmt."

„Mozart's Originalmanuscript ist auf derbem, starkem Papier in groß Quartformat geschrieben, die Blätter sind in der Mitte gebrochen, links ist immer der Text, die rechte Seite ist für die Anmerkungen bestimmt."

Das Originalmanuscript ist nicht, wie Lyser vermuthete, aus dem Nachlaß Wolfg. Mozarts nach Salzburg ins Mozarteum gelangt und nichts hat wieder davon verlautet. Lyser, der gegen jeden Verdacht einer Mystification entschieden protestirt, berichtet nachträglich (Mozart=Album S. 86) noch, daß auf dem Titelblatt des merkwürdigen Manuscripts sich „ein höchst muthwilliger Notenwechsel des Hrn. Wolferl und der Frau Stanzerls in Wort und Bild" von Mozarts Hand befand.

Die von Lyser mitgetheilten Scenen, welche der Kritik des Lesers übergeben werden, folgen hier in getreuem Abdruck.

Atto 1.

Das Theater zeiget einen Garten, an der Hinterwand das Haus des Gouverneurs Dom Pedro Gussmann, zur Seite eine Gartenmauer mit einem Gitterthor; zur andern Seite eine Gartenbanquê, darauf Leporello beim Aufrollen der Courtine sitzet

(Es ist finstre Nacht.)

NB. Die Garten-Mauer muß dergestalt vorgerichtet sein, daß Don Juan und Leporello später darüber wegkommen können.

Introduzione.

Leporello.

NB. (Leporello sitzet auf der Gartenbanquê und nickt im Schlafe; nach einer Weile wachet er auf, schüttelt sich, als fröre ihm, steht auf und trabet auf und ab.)

Nacht und Tag im gantzen Jahr,
Keine Ruhe, meist Gefahr!
Schlechten Lohn und Prügel gar!
Wohl bekomm' es Dir, Hanns=Narr! 𝄐

Nein, so kann es nicht mehr gehen!
Ja, ich laufe gleich davon!
Gute Nacht, mein Herr Patron!
Ja ja ja ja ja! Ja!
Ich laufe gleich davon.

NB. Leporello kukt noch einmal nach dem Fenster, wo sein Patron ist.

O, daß ihm der Spaß bekomme!
Drinnen koset mein Geselle
Und ich friere auf der Schwelle,
hier auf der Schwelle. 𝄐

Nein, so soll es nicht mehr gehen! —
:||: Ja ich laufe gleich davon :||:
Ja ja ja ja ja ja!
Ich laufe gleich davon. —

NB. Leporello will fortlaufen, im Hause entsteht ein großes Gepolter. Leporello erschrickt und siehet sich nach einem guten Versteck um.

:||: Aber he! — beim Elemente! :||:
:||: Lärmen giebt es wieder hier :||:
:||: Leporello sieh Dich für! :||:

(salviret sich.)

Donna Anna.

Nein fürwahr! vergebens ringst Du,
Nimmermehr lass' ich Dich frei!

NB. Don Juan springet aus dem Hause und will davon, Donna Anna hält ihn beim Mantel fest, sie hat ihm seine Masque abgerissen. Don Juan hat einen weißen Mantel umgehangen und einen großen Hut auf, daß man sein Gesicht fast nicht sieht.

Don Juan.

Tolles Mädchen, vergebens schrei'st Du!
Niemand höret Dein Geschrei!

Leporello.

Leporello, wohin kriechst Du?
Bringt ihr Rufen Hülfe herbei?
O, welch' Geschrei!

Donna Anna.

Leute, Diener! — Verschließt die Thore!

Don Juan.

Anna, schweige! — Du bist verloren!

D. A. (schreit noch lauter)

Greift den Räuber —!

D. J.

— Diese Furie"

D. A. (zu Don Juan)

Du sollst sterben!

D. J.

— „ist mein Verderben.

NB. a Tempo 1 mal rept.

Leporello.

Rufe nur, du armes Mädchen!
Weit ist gut von der Gefahr!
Meinen Herren, ohne Zweifel!
Holt der Teufel endlich gar —
Mit Haut und Haar!

Donna Anna.

Deine Rachefurie, Teufel!
Folge ich Dir immerdar!

Don Juan.

Dieses Mädchen ist ein Teufel!
Wie entkomm' ich der Gefahr? —

NB. Don Juan reißet sich von Annen los, sie läuft durch das Gitterthor nach Hülfe fort und schlägt das Thor hinter sich zu; Don Juan ist gefangen. Er machet sich daran, das Thor mit Gewalt zu öffnen, indem kommt Dom Pedro mit den blanken Degen aus dem Hause.

Pedro.

Halt! gieb mir Antwort
Mit dem Degen!

Don Juan.

Lass' nur in Frieden meinen Degen.

Pedro.

Trägst Du den Degen und brauchst ihn nicht?

Don Juan.

Väterchen weiß nicht was es spricht!

Pedro.

Bube! zieh!

Don Juan.

Narr! entflieh!

Pedro (schlägt D. J. mit dem Degen)

Schurke! zieh! — — —

NB. Don Juan zieht seinen Degen und battirt mit Don Pedro. Nach einigen Gängen stößt er den Alten nieder.

Don Juan.

Elender! — Nun wehr' Dich! 𝄐
Es ist vorbei mit Dir.

Leporello.

Wär' ich doch tausend Meilen
Weit von hier.

NB. Andante. Ehe Don Pedro verscheidet, hebt er die Hand gegen Don Juan und drohet ihm.

Pedro.

Ach zu Hülfe! ach zu Hülfe!
Weh! das Herz ist mir getroffen!
Keine Rettung mehr zu hoffen. —
Mörder! bald auch endigst du.

Leporello.

Ach, der Alte schreit um Hülfe! —
Hat mein Herr ihn getroffen,
Hat er hier nichts mehr zu hoffen
Und der Peter muß zur Ruh!

Don Juan.

Armer Alter! keine Hülfe! —
Ach, zu gut bist du getroffen.
Nun, dir steht der Himmel offen!
Sterbe wohl und gute Ruh!

NB. Oboii solo.

Fine.

Finale II.

NB. Das Theater zeigt einen schönen Saal in Don Juans Hause, es ist eine große Tafel mit vielen Lichtern vorgerichtet; wenn Don Juan hereintritt, blaset das Orchester hinter einem Aufzug.

Don Juan.

Ha! zum reichbestellten Mahle
Jubelnd die Musik erschalle!
Heut will ich für meine Münze
Fröhlich wie ein König sein. —
Leporello! lustig mir zu dienen!

Leporello.

O, Sie soll'n zufrieden sein!
Hier sind Speisen! hier ist Wein!

NB. oder: O, das ist Vergnügen mir!
Weine, Speisen locken hier.

Don Juan.

Heut will ich für meine Münze
Fröhlich wie ein König sein.

Zu dem reichbestellten Mahle
Jubelnde Musik erschalle!
Hoch der Frohsinn! — gieb mir Wein!
Laß die Mädchen auch herein.

NB. Die Musikanten blasen das Stück No. 1 (Cosa rara). Leporello läßt die Mädchen herein, welche Tänze aufführen, zu jedem Stücke einen neuen Tanz, auch streuen sie Blumen vor Don Juan hin. Don Juan ißt und trinkt tapfer, Leporello sieht hungerig zu.

* *

Leporello.

(Musik) — — O Jerum! Cosa rara! —

Don Juan.

Herrlich spielen diese Leute!

Leporello.

Es sind Prager Musikanten!

Don Juan.

Dies Gericht scheint mir das Beste! —
Doch wo bleiben meine Gäste?
Bah! wer zaudert, nagt am Reste 𝄐

Leporello.

Gerne nagte ich am Reste,
Doch er giebt mir keinen 'raus!
Wie der frißt! O das ist ein Graus! —

Don Juan.

Gerne nagte der am Reste,
Doch ich geb' ihm keinen 'raus! Nein!

NB. D. C. a dur.

(er trinkt und ruft)

Vivat!

Leporello.

Prosit! (er sauft auch heimlich ein Glas)

NB. Die Musikanten blasen No. 2 „Gut fischen im Trüben".

Wie heißt doch die alte Oper?

D. Juan.

Gieb Champagner!

(Leporello bringt Champagner, D. J. trinkt)

Leporello (hat sich auf die Arie besonnen)

Recht! „im Trüben ist gut fischen!"
:||: Fisch' ich :||: den Kapaunerl mir!

NB. Leporello stiehlt einen Kapaunen und frißt ihn, D. J. merkt es und lacht heimlich.

D. J. (für sich)

Schlingel! Dich werd' ich erwischen!
Aber gerne gönn' ich's Dir.

Leporello.

Diese Aria sollte ich kennen!

NB. Die Musikanten spielen No. 3 Aria Figaros transp. in B, Moderato. Leporello spitzt die Ohren.

D. Juan.

Leporello.

Leporello.

He! Sie befehlen?

NB. Leporello hat eben das Maul voll und kann nicht reden, als er schnell hinunterschlucken will, fangt er zu husten an.

D. Juan.

Ei! was steckt Dir denn in Deiner Kehlen?

Leporello.

Ach! ich glaube: ich hab' die Schwindsucht,
Denn ich huste lange schon! —

D. Juan.

Und da stiehlt er mir Kapaunen?*)
Wart' ich will den Doctor machen!
Geh daher, mein frommer Sohn!
Geh her! —

Leporello.

O Herr! Pardon! 𝄐
Sie seind selbsten ein guter Schmecker!
Der Kapaunerl war mir zu lecker!
Wie der Herr, so auch der Diener:
Und da hab' ich ihn erwischt.

D. Juan (lacht)

Meiner Treu! ein saub'rer Diener!
Der mir stiehlt, was er erwischt.

---

*) Anmerk. des Herausgebers: Diese Zeile hat Mozart erst ausgestrichen, dann wieder durch darunter gesetzte Puncte hergestellt, bei Parlandostellen hat er dieses oft gethan.

Elvira (kommt)

NB. Wenn Elvira hereinkommt, winket Leporello den andern Mädchen, und dieselben entfernen sich, die Tafelmusik höret auf.

All' meine Schmerzen,
Die ich erduldet,
Die Du verschuldet,
Vergeß' ich bei Dir! —
:||: Nur Dich zu retten :||:
Aus dem Verderben
:||: Siehst Du mich hier. :||:

D. J. (für sich)

O weh! — o weh!

Leporello (lacht heimlich)

He he! — He he!

Elvira.

Alles, ach, alles will ich vergeben!
Denk' an die Zukunft, ich flehe Dich an!

Don Juan.

Ei, in der Gegenwart :||: fröhlich zu leben :||:
Halt' ich für klüger: Lebe, wer's kann!
Lebe, wer's kann!

NB. Don Juan schenkt sich fleißig ein und trinkt. Es ziehet ein Gewitter herauf und blitzt durch das Fenster.

Elvira (weinet)

:||: An meinen Leiden
:||: Willst Du Dich weiden? :||:

Leporello.

Der Meister Liederlich!
An ihren Leiden kann er sich noch weiden!
Das ist nicht fein.

Don Juan.

Nur nicht so weinerlich! —
An Deinen Leiden
Sollt' ich mich weiden?
O wahrlich: nein!

(Er faßt Elvira um den Leib und will sie küssen.)

Ich will Dich lieben!

Elvira.

Liebe nicht will ich!

NB. Elvira macht sich von D. J. los.

D. Juan (lacht)

Bravo!

Elvira.

O höre mich!

Don Juan.

Ich höre.

Elvira.

Bereue — beß're Dich!

NB. Elvira fällt vor D. J. auf die Knie. Er hebt sie wieder auf und thut galant mit ihr.

D. Juan.

Laß' uns doch essen!
Grillen vergessen!
Mich zu bekehren
Ist Zeit genug da.

NB. Don Juan setzt sich wieder zum Speisen hin und nöthigt Elvira, daß sie neben ihn sitzen soll; sie schlägt ihm es zornig ab.

Elvira.

Wohl dann, beharre, grausam vermessen!
Gottes Gerichte verkünd' ich Dir nah!

Leporello.

Arme Elvira! lange vergessen
Hat er den Himmel, der kommt ihm nicht nah.

D. Juan (trinkt)

Vivat! der beste Wein! —
Vivat! das schönste Weib! —
Nur diesem Zeitvertreib lebe ich ja!

NB. Elvira geht hinaus, gleich darauf hört man sie schreien; sie kommt voller Angst zurücke gelaufen und fliehet durch eine andere Thüre davon.

Elvira.

Ach! — —

Don Juan.

·|. Was schreit ·|. die Närrin? ·|.
·|. Geh und sieh ·|. was ihr geschah.

NB. Leporello nimmt ein Licht und geht ebenfalls hinaus, kommt aber auch gleich wieder zurücke gelaufen und schreit noch ärger als Elvira.

Leporello.

Ach! —

D. J. (hält sich die Ohren zu)

Schrei' alle Teufel aus der Hölle!
Rede, Schlingel ·|. wer ist da? ·|.

Leporello.

Ah! ah! ah! mein guter Herr!
Das zu sagen, fällt mir schwer!
Draußen, vor der Thüre, steht er,
Der Mann von Stein, der todte Peter!
Hu! ich hab' ihn ja gesehn!
Hu! ich hab' ihn hören gehn:
Ta! ta! ta! ta!

D. Juan.

He! wie soll ich das verstehn?

Leporello.

Ta! ta! ta! ta!

D. Juan.

Wie? der Gast von Stein wär' da?
Er wär' wirklich da?

NB. Es klopft zu drei unterschiedlichen Malen an die Thüre.

Leporello.

Weh! da klopt er!

D. Juan (lacht)

Schön! thu' auf denn.

NB. Es klopft wieder.

Leporello.

Ach! schon wieder!

D. Juan.

Geh und öffne!

NB. Es klopft immer stärker.

Leporello.

Ach! —

D. Juan.

Oeffne!

Leporello.

Oh! —

D. J. (giebt den Leporello einen Fußtritt)

Hund Du!

(für sich)

·|. Ich will die Müh' ihm sparen ·|.
Durch's Schlüsselloch zu gehn.

NB. Don Juan nimmt in der einen Hand seinen Degen, in der andern Hand einen Leuchter mit Lichtern und geht kecklich hinaus.

Leporello.

·|. Da soll mich doch Gott bewahren ·|.
·|. Ihn noch einmal zu sehn ·|.

(er verkriecht sich unterm Tisch.)

NB. Don Juan kommt mit der Statue zurück, die Lichter verlöschen alle.

Die Statue.*)

---

*) Hier endet Mozart's Manuscript.

XXV.

In der Sammlung K. Zulehners in Mainz befand sich eine Messe in C-dur, welche den Namen Mozarts trug und von ihm als die sogenannte Krönungsmesse bezeichnet wird. Eine Abschrift derselben erhielt ich durch Hrn. Schott in Mainz, auf welche der nachfolgende Bericht sich gründet.

Diese Messe bietet nämlich eine ungemein überraschende Erscheinung dar: alle Sätze mit Ausnahme des Credo sind übereinstimmend mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus Così fan tutte, nur daß Tonart und Instrumentation geändert, mitunter eine Stimme zugesetzt oder weggelassen ist, und zwar in folgender Weise.

Das Kyrie ist das Terzett (10) Soave sia il vento, in C-dur transponirt, ohne andere Blasinstrumente als zwei Flöten, und durch Hinzufügen einer Tenorstimme, welche ohne selbständigen Charakter nur zur Ausfüllung der Harmonie dient, zu einem vierstimmigen Chor gemacht.

Christe eleison ist der erste Satz des Duetts (4) Ah guarda sorella, in G-dur transponirt, für Sopran und Tenor, mit 2 Oboen und zwei Hörnern, hie und da verkürzt, auch ist das Ritornell an den Schluß gesetzt.

Im Anfang des Gloria sind neben wenigen sehr unbedeutenden Takten eigner Erfindung die Motive aus dem ersten Chor des zweiten Finale (S. 230) angewendet; darauf folgen bei dem Gratias agimus die ersten 70 Takte der Arie (11) Smanie implacabili als Sopransolo in F-dur. Das Qui tollis sind 7 nicht entlehnte Takte, allein bei Miserere treten vier Takte aus dem ersten Finale (S. 115) Ed il polso, nach Wiederholung des originalen Qui tollis wird bei Suscipe aus dem ersten Finale (S. 115) Ah se tarda fortgefahren bis zum Schlusse dieses Satzes. Quoniam tu solus bis zum Schluß des Gloria ist das Terzett (3) Una bella serenata, unverändert bis auf die in den Tuttistellen zugesetzte vierte Stimme; das Schlußritornell ist fort-

geblieben. Im Gloria sind von Blasinstrumenten Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten mit Pauken in gewöhnlicher Abwechslung gebraucht.

Sanctus und Osanna ist das um 6 Takte verkürzte, in C-dur transponirte Andante des ersten Finale (S. 124) Dove son, nur daß dem Texte nach die Stimmen etwas anders eingerichtet sind.

Benedictus ist das Duett mit Chor (21) Secondate, in F-dur transponirt, und von Saiteninstrumenten mit Flöten und Oboen begleitet, der Chor fällt mit Osanna ein.

Agnus Dei beginnt mit 11 eigenthümlichen Takten, dann folgt aus dem zweiten Finale (S. 260) Idol mio, wobei die Partie der Despina fortgeblieben ist.

Dona nobis ist das Schlußensemble der Oper.

Zulehner war, wie ich aus einem an G. Weber gerichteten Brief entnehmen konnte, der Meinung, die Messe sei von Mozart vor der Oper geschrieben und er habe für diese seine Messe geplündert, und aus solchem Gerede mögen Beschuldigungen wie die von Thibaut (üb. Reinheit der Tonkunst S. 11 vgl. I S. 489 f. 494) entstanden sein. Daß umgekehrt die Messe aus der Oper von irgend einem Kirchenmusikanten zusammengeflickt ist beweisen die nicht der Oper angehörigen Stellen und die Art wie das entlehnte Gut verbraucht ist; auch hat keiner der Musiker dem ich die Messe gezeigt habe daran gezweifelt. Daß man weltliche, auch Opernmusik ohne Weiteres in die Kirche übertrug war nicht unerhört[1], und so sehr eine Accommodation wie sie hier vorliegt das Gefühl empört, so versichern mich doch ältere Musiker, daß in ihrer Jugendzeit ganz ähnliche Messen aus Figaro und Don Giovanni im Gebrauche waren.

Aehnliches mußte sich Mozarts Musik auch sonst gefallen lassen. Durch welche Gewaltthätigkeiten die Cantaten zu Stande gebracht sind ist bereits bemerkt worden (I S. 688 f. vgl. II S. 548, III S. 410 ff.).

Wie man in Paris mit Don Giovanni und der Zauberflöte umgegangen ist haben wir gesehen (S. 322. 677 ff.);

---

1) Nach dem Berichte eines Augenzeugen (mus. Real Ztg. 1788 S. 177) bestanden die Tonstücke eines Jahrganges Kirchenmusik vom Jahr 1755, die man in einem fränkischen Fürstenthum noch im Jahr 1788 wiederholte, lediglich in einer Sammlung italiänischer Opernarien, unter welche deutsche geistliche Texte gelegt wurden.

in Dresden, wo Figaro, Don Giovanni, Titus nicht gegeben wurden, verfaßte man 1784 ein neues, ziemlich fades Libretto Gli amanti folletti, das mit einer Auswahl einzelner Nummern aus diesen drei Opern ausgestattet wurde; dazu hieß es dann: la musica è del Sign. W. A. Mozart.

Ungleich großartiger war freilich das Unternehmen Seyfrieds, der im Jahre 1823 zu einem Melodram Ahasverus Orchestermusik, Sologesänge und Chöre aus Mozarts zwei- und vierhändigen Klaviersonaten, aus Quintett- und Quartettsätzen arrangirte. Und dies Attentat wurde in Wien als „ein wahres Nationalfest," als „eine Huldigungsfeier des verklärten Heroen" gepriesen (A. M. Z. XXV S. 365 f. vgl. 504 f.)[2]. Als Gegenstück dazu mag das Arrangement der Ouverture zur Zauberflöte für vier Männerstimmen gelten (A. M. Z. XXXVI S. 462) — und das sollte doch nur ein Scherz sein.

2) Seyfried hat auch die Klavierphantasien in C-moll und F-moll für Orchester arrangirt, was wie die meisten ähnlichen Unternehmungen eine stärkere Wirkung statt der rechten hervorbringt.

XXVI.

Im ersten Jahrgang des Journals „Deutschland" (Berlin 1796 I S. 269 ff.) erschien auf Veranlassung des Müllerschen Klavierauszuges der Clemenza di Tito (Hamburg, Günther u. Böhme) eine Recension, von welcher hier das was die Composition und nicht den Klavierauszug angeht mitgetheilt wird.

„Wenn der Künstler, dem die Kunst am Herzen liegt, das Werk eines Meisters in die Hand nimmt, dessen Name die größte Erwartung erregt, so kann es unmöglich zu seiner Befriedigung hinlänglich seyn, daß ein solches Werk einzelne Theile enthält, die ihres Meisters würdig sind, oder solche, die in einem andern Styl und Charakter als dem Ganzen des Werkes zukömmt, angenehm bearbeitet sind. Dieses mag hinreichen ein gemischtes leichtsinniges Publikum das nur auf einige Stunden angenehm unterhalten seyn will und das selbst keinen festen reinen Geschmack hat und den großen Unterschied der verschiedenen genres nicht kennt, vorübergehend zu belustigen. Diesem ist auch Neuheit und Abwechselung alles und ein großes Werk, das eine angestrengte dauernde Aufmerksamkeit erfordert und beschäftigt, setzt ein solches Publikum nur in die Verlegenheit entweder etwas scheinen zu müssen, was seine Sache nicht ist, oder sich bloß zu geben und seinen Leichtsinn und ungebildeten Geschmack an den Tag zu legen. Auch ist ein solches Publikum schon zufrieden, wenn es nur gewisse Lieblingsformen in dem neuen Werke wiederfindet, und weit gefehlt Originalität und selbstgedachte Bearbeitung in dem Werke ihres Landsmannes zu suchen, ist sehr oft — besonders beim deutschen Publikum — der kleine Umstand, daß der Künstler ausländische, beliebte Formen glücklich nachgeahmt hat, allein schon hinlänglich ihm den Beifall seiner Zuhörer zu sichern."

„So aber nicht der wahre Künstler, dem die Kunst über alles gilt und der weder ausländische noch inländische Götzen kennt und gelten läßt: wenn der in den Werken eines Mannes von Mozarts

Genie sklavische Nachahmung italienischer conventioneller Formen findet (wie hier fast durch die ganze Oper und höchst anstößig besonders in dem Rondo: Deh per questo istante solo) nachläßige, oft widersinnige Behandlung der Worte, Einseitigkeit des Ausdrucks, fast überall nur Heftigkeit in den starken Leidenschaften, ohne weitre Rücksicht auf das Wesen ihrer innern Natur, Vermischung der entgegengesetztesten Charaktere und Style; nachläßige und leichte Behandlung der Harmonie (wie die häufigen Nachahmungen im Unisono und die Bearbeitung der Chöre durchaus, die eigentlich nur vierstimmige Lieder sind); aufgenommene bizarre Sängermanieren und Verrückungen (wie auf aletta N. 2) — dann kann ihn eine meisterhafte Scene (wie die am Ende des ersten Akts es wirklich ist) nicht blind und gefühllos für die Mängel und Schwächen des übrigen Werks machen; vielmehr wird ihm alles Heterogene, Kleinliche und unzeitig Komische, was neben jener großen Scene steht, doppelt anstößig und widrig (Man sehe das Duettino N. 3. wenn es auch gleich das Glück der Damen nach der Mode machen sollte, das Terzetto N. 14, die kleine Baßarie N. 16, die keine Baßarie ist, das Tempo di Minuetto N. 21 u. s. w.)."

„Wie schön auch einzelne Sätze und Stellen in dieser Oper befunden werden mögen, so ist doch dieses Werk unsers mit Recht verehrten Landsmannes ein neuer Beweis, daß er ein weit größerer Instrumentalcomponist als Singecomponist, ja meistens auch in seinen Compositionen für den Gesang nur Instrumentalcomponist war, und sehr oft die Worte nur angenehmen und glücklichen Instrumentalsätzen unterlegte."

„Auch ist diese Oper als große Oper betrachtet an Werth gar nicht mit den Operetten desselben Meisters zu vergleichen; Don Juan, Figaro und selbst die leicht hingeworfene Musik zur Zauberflöte sind in ihrer Art weit mehr werth. Außer der jedes edle deutsche Künstlerherz beleidigenden buchstäblichen Nachahmung der alltäglichsten italienischen Schreibart bis auf die zum Ekel wiederholten Schlußformen, die nur zu rufen scheinen: Hände zusammen! ist in dieser Oper — wenn man die vortreffliche Symphonie und die letzte Scene des ersten Akts ausnimmt — selbst in der Instrumentalparthie wenig Erfindung und großer Effekt, ja sogar hie und da auch in dieser Parthie, in welcher Mozart sonst so reich und die Italiener so arm zu seyn pflegen, blinde Nachahmung der Italiener."

„Was auch nun aber heißer Kunsteifer hier g'rad und frei ausgesprochen hat, so ist darum dieses Werk, besonders für das Publikum das es auf dem Theater gesehen hat und manche angenehme Rückerinnerung haben wird, der öffentlichen Bekanntmachung doch gewiß würdiger als viele andere Werke gleichberühmter ausländischer Meister."

In demselben Journal (II S. 363) wurde über das große Concert, welches die Wittwe Mozart im Februar 1796 in Berlin gab, der Brief eines Künstlers vom 26 März 1796 mitgetheilt, der hier ebenfalls Platz finden mag.

„Sie wissen gewiß aus den Zeitungen, daß der König aus Achtung für das große Talent des verewigten Mozart, dessen hinterlassener Wittwe, bei ihrem Aufenthalte in Berlin, die Erlaubniß gegeben, mit dem Königl. Orchester und den Königl. Opernsängern Kompositionen ihres Mannes im Opernhause öffentlich aufzuführen. Das ziemlich große Gebäude war so voll als es nur je bei einer Vorstellung war und Madame Mozart muß eine für Berlin sehr ansehnliche Einnahme gehabt haben."

„Das Konzert fing mit der Ouvertüre aus der Zauberflöte an. Sie wurde vortrefflich ausgeführt und das Orchester zeigte sich dabei in seiner größten Würdigkeit; unser neue Kapellmeister Hr. Himmel gab das Tempo vor dem Flügel ohne Geräusch und, nach meinem Gefühle, sehr richtig an, und so blieb es auch bis an's Ende. Dann sang Madame Righini eine schwere Arie von Mozart mit einer obligaten Violine sehr gut; dann blies Hr. Ritter ein Fagottkonzert aus g-dur, sehr schön; dann sang Mademoiselle Schmalz eine Bravourarie von Naumann sehr brav, und so war der erste Theil zu Ende. Im zweiten Theile wurde ein Auszug aus Mozarts letzter Arbeit, die Oper: La Clemenza di Tito gegeben. Die Ouvertüre ist nicht von großer Bedeutung, hat mancherlei Bekanntes und selbst wenig von dem wilden Feuer, welches ein Hauptzug in Mozarts mir bekannten Kompositionen ist. Dann folgten die Arien, Duos, Terzetten, Finales und Chöre, ohne Wahl aufeinander. Es sangen Madame Righini, Madame Schick, Mademoiselle Schmalz, Madam Mozart, Herr Fischer und Herr Hurka, jedes nach seiner Ihnen bekannten Art, das heißt: schön, gut und vortrefflich, jenachdem auch wohl die Komposition Gelegenheit dazu gab."

„Es ist ein großer Verlust, den die Musik durch den viel zu frühen Tod Mozarts erlitten hat. Was hätte nicht aus diesem Manne noch werden müssen, über den alle Musen ihre Gunst mit Verschwendung ausgegossen zu haben scheinen — wenn einst noch die Grazien hinzugetreten wären? Seine Kompositionen kommen mir vor, wie ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende; alles daran funkelt und flimmert von den schönsten Sternen mancher Art, große und kleine, die unter sich wieder alle Arten von Formen und Figuren bilden und woran man sich nicht satt sehen würde — wenn einen nicht die kalte Luft davon triebe. Wer sich an Mozarts Arbeiten das Herz erwärmen wollte; wer eine zusammenhängende Stuffenfolge von Empfindungen, eine entstehende und wachsende Leidenschaft suchen und sein eignes Leiden daran hängen wollte; kurz wer Zartheit, Sentiment und steigendes Interesse bei ihm erwartet, für den ist Mozart kein Mann, und also auch kein Singecomponist. Wer sich aber den Text einer Arie als einen Faden, woran eine Schnur der rarsten Perlen und Edelsteine, groß und klein und minder schätzbar, und die weiter keine Anforderung auf aesthetische Gruppirung machen, denken mag, der gehe hin und höre Mozarts Singemusik. Nur aus diesem letzten Umstande kann ich mir erklären, wie ein und der nehmliche Mann einen so ungezählten Wust von schlechten Versen, die den Geschmack, selbst des ungebildetsten Haufens empören müssen, ohne Gram absingen und die schönsten Farben daran verschwenden konnte, die Natur und Kunst nur ihren Geweihten reicht. Ihnen brauch' ich wohl nicht zu erinnern, daß das hier Gesagte nicht etwa auf den Text der Oper Tito gehen solle, allein man sieht auch hier wie sich Mozart gewöhnt gehabt, Verse überhaupt zu behandeln. Ich habe einen magern Clavierauszug dieser Oper vor mir liegen, der Mozarts Arbeit grade so darstellt, wie man einen Schattenriß von einer Landschaft machen würde; nicht als ob ich damit sagen möchte: der Clavierauszug sei darum schlechter als er ist, er ist sogar recht gut, allein Mozarts Musik ist nicht gut um Clavierauszüge daraus zu machen. Und so gefiel mir diese Musik fürs erste als ein bloßes Konzert, wobei auf Intension und Ausdruck gesehen seyn sollte, und dann als ein aus tausend angenehmen Mannichfaltigkeiten zusammengesetztes Ding, das auf lauter kleine Augenblicke vergnügt, unterhält, reizt und — verschwindet. Hier eine Hoboe, da ein Clarinett, dort ein paar Waldhörner, Flöten,

Fagotten u. dgl., die alle lauter Verschiedenheiten produziren, die von der Absicht des Komponisten nichts verrathen als einen geistvollen, unruhigen Genius, der sich tummelt und tanzt, und darüber zuletzt in sich selbst zusammenfällt, wenn die übersatte Imagination in dem endlosen Reiche der Möglichkeiten lange genug ohne Schutz und Führer umhergeirrt hat."

„So eben erhalte ich das zweite Stück von Deutschland und sehe daraus, daß Sie auch schon eine Anzeige der Mozartschen Oper darin aufgenommen haben. Das Urtheil wird hier schwerlich gefallen, weil sich viele Verehrer Mozarts überzeugt halten mögen, daß ein so allmächtiges, ungeheures, unermeßliches Genie über unsere Beurtheilung hinaus sei. Jedoch, in vollem Ernste! — was soll man davon denken, wenn ein beurtheilender Künstler von dem andern, öffentlich mit Schwarz auf Weiß in solchen Ausdrücken als: ungeheuer, allmächtig, unermeßlich spricht? wie ich sie vor kurzem in einem, sonst wohl geschriebenen Aufsatze über Mozart, fand. Alles was ein großes Genie erreichen kann und zu erreichen weiß, ist das Schöne. Dieses ist zugleich das Kennzeichen, woran es erkannt und das Gesetz wonach es gerichtet wird, und liegt darin für die Kritik nichts Supersuperlatives, das über das Gefühl und den Geist des gewiegten Kenners hinaus wäre, oder man muß das Geschreibe über Werke der Kunst lieber ganz dahin gestellt seyn lassen. Dem Beurtheiler muß das Schöne bekannt sein, ehe er es findet, sonst sucht er es vergebens. Er kann hingerissen, entzückt werden, wo er es findet, ja sein richtender Genius kann verstummen; niemals aber kann sein Mund von solchen Üppigkeiten überfließen, die seine Sprache und den Mann der Lob verdient, zugleich verunzieren.

Ihr sollt die Kunst und nicht den Meister lieben."

XXVII.

Die erste bestimmte Angabe über den Antheil, welchen Süßmayr am Requiem habe, gab der Brief desselben an Härtel (8 Febr. 1800), nachdem dieser, durch die Wittwe Mozart aufmerksam gemacht und an Süßmayr verwiesen, ihn um Auskunft ersucht hatte (S. 699). Ich theile nach dem Original, dessen Handschrift durchaus keine Aehnlichkeit mit der Mozarts verräth, hier alles mit was das Requiem angeht.

„Ihre gütige Zuschrift vom 24 Jenner hat mir das größte Vergnügen gemacht, da ich aus derselben ersehen habe, daß Ihnen an der Achtung des deutschen Publicums zu viel gelegen ist, als daß Sie dasselbe durch Werke irre führen sollten, die nicht ganz auf die Rechnung meines verstorbenen Freundes Mozart gehören. Ich habe den Lehren dieses großen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses großen Mannes unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, daß jeder Nachahmer besonders mit untergeschobener Arbeit noch schlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte."

„Daß die Endigung des Requiems, welches unseren Briefwechsel veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weise. Die Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, daß die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden gesucht werden, der Tod überraschte ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werkes wurde also mehreren Meistern übertragen; einige davon konnten wegen überhäuften Geschäften sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittiren. Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wußte daß ich noch bey Lebzeiten Mozarts die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt und gesungen, daß er sich mit mir über die Ausar-

beitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen daß es mir geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren seiner unvergeßlichen Lehren darin finden können."

„Zu dem Requiem samt Kyrie — Dies irae — Domine Jesu Christe hat Mozart die 4 Singstimmen und den Grundbaß samt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war sein letzter Vers qua resurget ex favilla und seine Arbeit war die nemliche wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an Judicandus homo reus etc. habe ich das Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus-Benedictus und Agnus Dei ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sanctis etc. zu wiederholen."

„Es soll mir herzlich lieb sein, wenn ich Ihnen durch diese Mittheilung einen kleinen Dienst habe leisten können" [1].

Diese Aufklärung, deren unbedingte Gültigkeit schon bei ihrer ersten Bekanntmachung (A. M. Z. IV S. 4) angezweifelt wurde, scheint keinen großen Eindruck gemacht zu haben und das Requiem galt allgemein für ein Werk Mozarts. Es war G. Webers Verdienst im Jahr 1825 in einem Aufsatz „über die Echtheit des Mozartschen Requiem" (Cäcilia III S. 205 ff.) an den Antheil zu erinnern, welchen Süßmayr sich an demselben beilegte, und da ihm oben der Widerspruch zwischen Rochlitz's Bericht, das Requiem sei von Mozart ganz vollendet, und dem Gerbers (vielmehr Niemtscheks), es sei unvollendet abgeliefert, auffiel, so hielt er sich berechtigt durch folgende Hypothese denselben aufzuklären.

„Wir können ganz wohl mit Rochlitz annehmen" sagt er (S. 211 f.) „daß Mozart vor seinem Tode seinen Schwanengesang wirklich ganz (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) beendigt hatte. Wir können ferner mit Gerber annehmen daß nach Mozarts Tode das ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuscript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter

1) Zwischen Härtel und Süßmayr fand über das Requiem sonst keine Correspondenz statt, sowie auch von der Wittwe Mozart keine weitere Mittheilung über die Entstehung des Requiem gemacht wurde.

nehmen wir als bekannt an, daß der Unbekannte nicht entdeckt worden und das ihm eingehändigte Originalmanuscript nicht wieder ans Tageslicht gekommen ist — was ja auch noch nie Jemand behauptet hat."

„So war und blieb also das unschätzbare Kleinod später verloren."

„Nun ist es aber allbekannt daß ein Verfasser eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuscript desselben ordentlich und ausführlich zu Papier bringt, sich erst flüchtige Entwürfe, gleichsam erste Umrisse der Skizzen hinzuwerfen, sogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. Namentlich bei Vocal-Compositionen schreibt man stellenweis auch wohl die vier Singstimmen auf zwei oder auch auf mehr Zeilen vollständig erst ins Brouillon und läßt dieselben dann partiturmäßig abschreiben um hernach erst in den vom Copisten leer gelassenen Zeilen die Instrumentation auszuführen: kurz man macht vor dem ausgeführten Arbeiten der vollständigen Partitur nach Umständen, Bedürfniß und Bequemlichkeit, Skizzen und sonstige Vorarbeiten der verschiedensten Art und Gestalt."

„Solche unter Mozarts Papieren, vielleicht unter anderen Papierschnitzeln, zurückgebliebene Skizzen waren ohne Zweifel das was aus seinem Nachlasse von seiner Wittwe dem Herrn Süßmayer übergeben wurde, und woraus dieser dasjenige Requiem, was wir dermal besitzen, anfertigte."

Indem er übersah daß er an die Stelle der ihm nicht ganz zuverlässig erscheinenden Ueberlieferung etwas von ihm Erdachtes setzte, kam er zu der „traurigen aber kaum mehr zu bezweifelnden Gewißheit daß das Requiem, ganz so wie Süßmayers Brief besagt, größtentheils seine und kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit ist, das echte von Mozart geschriebene Requiem aber nicht ans Tageslicht gekommen ist."

Den tieferen Grund dieser Hypothese bildeten ästhetische Zweifel. Weber fand manches im Requiem weder mit der hohen Vorstellung, welche er sich von Mozart als Componisten gebildet hatte, noch mit den richtigen Ansichten über das Wesen der Kirchenmusik und die Auffassung des Requiem übereinstimmend, welche er lebhaft und eindringlich entwickelt hat (Cäcilia III S. 103 ff. 173 ff.). Diesen Maaßstab geltend zu machen gab ihm jene Hypothese die Freiheit und indem er die sehr lebhafte Kritik, von welcher die Proben mitgetheilt sind, gegen das Requiem rich-

tete, gelangte er zu dem Resultat daß von den nach Süßmayrs bestimmter Angabe ganz von Mozart entworfenen Sätzen einige wie das Kyrie, Tuba, Confutatis, Quam olim gar nicht oder zum geringsten Theil von Mozart herrührten, während er an den angeblich von Süßmayr allein herrührenden Stücken sicherlich Antheil habe.

Auf dieses Gebiet ästhetischer Kritik folgte ihm Marx (Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 371 ff.), verlangte aber mit Recht daß nicht ein allgemeiner, noch dazu nur postulirter Canon, sondern die Eigenthümlichkeit Mozartscher Auffassung und Darstellung als Maaßstab angelegt werde, und suchte aus inneren Gründen die Echtheit sowohl der von Weber angezweifelten als der von Süßmayr in Anspruch genommenen Stücke des Requiem nachzuweisen. Es begreift sich daß Weber diese Gründe theils dankbar acceptirte, theils wiederum als subjective und deshalb unberechtigte zurückwies (Cäcilia IV S. 320 ff.).

In dem redlichen Bemühen die Frage zu einem bestimmten Abschluß zu bringen hatte Weber nach allen Seiten hin, woher er Aufklärung hoffen durfte, die Aufforderung gerichtet ihm solche zu ertheilen, und was ihm in Briefen und Schriften zugegangen war ließ er abdrucken und unterwarf es einer nochmaligen Revision (Cäcilia IV S. 257 ff.). Aus dem Wirrwarr von nichtssagenden, halbwahren, confusen Berichten, die hierdurch zusammenkamen, ergab sich an factischen Aufklärungen Folgendes.

Abbé Max Stadler, der Freund Mozarts und der Berather seiner Wittwe in Beziehung auf dessen musikalischen Nachlaß, mit allen Verhältnissen genau bekannt, der „sich freute und Gott dankte daß er ihn so lange leben ließ um als acht und siebzigjähriger Greis noch Zeuge der Wahrheit sein zu können,“ berichtete in seiner „Vertheidigung der Echtheit Mozarts“ (Wien 1826 S. 11 f.).

„Mozart hat das Requiem selbst auf wälschem Papier mit „zwölf Linien in eine förmliche, ordentliche Partitur gebracht. „Es hat seine volle Richtigkeit mit dem, was Süßmayr in sei„nem Briefe an die Musikhandlung in Leipzig geschrieben, daß „nähmlich die drey Hauptsätze, das Requiem mit Kyrie, Dies „irae bis auf den letzten Vers, Domine Jesu, ganz aus Mozart's „Hand geflossen, indem er die vier Singstimmen und den Grund„baß sammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Instrumenti„rung aber die Motiven angezeigt hat. Sehr merkwürdig ist es, „daß seine letzten Worte in dem Domine nach dem Hostias, die er

„geschrieben, Quam olim da capo waren, als hätte er anzeigen „wollen, daß er nun selbst zum ewigen Leben übergehe, welches „Gott dem Abraham und seinem Geschlechte verheißen."

„Der erste Satz Requiem, mit der Fuge, und der zweyte, „Dies irae bis Lacrymosa, sind von Mozart größten Theiles „selbst instrumentirt, und Süßmayr hatte nicht viel mehr dabey „zu thun, als was die meisten Componisten ihren Notisten über„lassen. Bey dem Lacrymosa fing eigentlich Süßmayrs Arbeit „an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst aufgeschrie„ben; nur nach dem judicandus homo reus führte es Süßmayr „bis zum Ende aus. Auf eben diese Art hat Mozart bey dem „dritten Satz: Domine, in seiner Partitur, wo die Singstimmen „schweigen, die Violinen selbst geschrieben; wo aber Singstim„men einfallen, die Motive hier und da, jedoch deutlich, für die „Instrumente angezeigt. Vor der Fuge quam olim gab er den „Violinen zwey und einen halben Tact allein auszuführen. Bey „dem Hostias schrieb er die Violinen durch zwey Tacte vor den „eintretenden Singstimmen; bey dem memoriam facimus durch „eilf Tacte mit seiner eigenen Hand. Nach dem geendigten Hos„tias ist von seiner Feder weiter nichts mehr zu sehen, als das „obenbemeldete: „Quam olim da capo." Hier ist das Ende der „Mozartischen Partitur in der Urschrift. Man glaube aber nicht, „daß Süßmayr in diese die Ausfüllung der Instrumente einge„tragen habe. Er machte sich eine eigene, der Mozartischen ganz „ähnliche Partitur; in diese übertrug er zuerst Note für Note, „was Mozart's Original enthielt, alsdann befolgte er erst die „gegebene Anleitung in der Instrumentirung aufs genaueste, ohne „eine Note von den seinigen hinzuzusetzen, componirte selbst das „Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Auf diese Weise war das „Werk vollendet. Von dieser Partitur wurden sogleich zwey Co„pien veranstaltet. Die Handschrift Süßmayrs wurde dem Besteller „eingehändigt. Eine Copie wurde an die Musikhandlung in Leip„zig zum Drucke übergeben[2], die zweyte hier behalten und ausge„schrieben; worauf bald zum Besten der Witwe dieses herrliche Werk „in dem Jahnischen Saale zum ersten Mahle aufgeführt wurde."

„Gleichwie ich von der Existenz der Urschrift Mozarts im Be„treff des Lacrymosa und Domine vollkommen überzeugt bin, „eben so könnte ich bestimmt den Nahmen des Bestellers hieher

2) Dies ist ein Irrthum Stadlers (S. 698 f.).

„setzen. Allein, da derselbe unbekannt bleiben wollte, so kann ich „mir dieß nicht öffentlich erlauben. Ich finde es auch gar nicht „nothwendig. Das Factum ist einmahl richtig. Genug, daß wir „seiner Freygebigkeit das Meisterwerk zu verdanken haben. Nur „so viel darf ich hier noch bemerken, daß eben dieser Unbekannte „unter einem erfuhr, daß nicht das ganze Werk von Mozart, der „während seiner Arbeit starb, herrühre, und sich daher weiters „hierüber erkundigte. Er überschickte nähmlich die ihm einge„händigte Partitur von Süßmayrs Handschrift seinem Sachwal„ter, einem sehr berühmten Advocaten in Wien, um nähere Aus„kunft darüber einzuhohlen. Die Witwe wurde befragt, allein „sie ersuchte mich und Herr v. Nyssen, die am meisten von der „Sache unterrichtet waren, bey dem Herrn Advocaten zu erschei„nen. Wir thaten es bereitwillig. Die Partitur wurde uns vor„gelegt. Ich zeigte an, welche Sätze den Mozart, und welche den „Süßmayr zum Verfasser hatten. Der Herr Advocat schrieb alles „auf, was ihm gesagt wurde. Die Sache war abgethan, das „Exemplar zurückgeschickt, und der Unbekannte zufrieden gestellt. „Inzwischen erhielt auch die Witwe die Copie, aus welcher in „Leipzig das Requiem abgedruckt worden, zurück; ich erhielt sie „von ihr zum Geschenk, und fand einige, doch sehr wenige Schreib„fehler des Copisten mit rother Dinte angemerkt, die vor dem „Drucke verbessert wurden —“[3].

Auch über den Besteller des Requiem ertheilten Briefe des Landesadvokaten Krüchten in Pesth (23 Dec. 1825, 3 Jan. 1826) genaue Auskunft, die anfangs auszugsweise (Cäcilia IV S.306), später vollständig mitgetheilt wurden (Cäcilia VI S.217. 221 ff.), wonach hier das Wesentliche einen Platz finden mag.

Auf dem Landgute Stuppach in Unterösterreich, (Viertel Unterwienerwald, 4½ Posten von Wien, an der Triester-Straße) dem gewöhnlichen Wohnsitze des Grafen von Wallsegg starb im Jänner des Jahres 1791 dessen Gemahlin, geborne Freyin von Flammberg. Der verwitwete Graf, leidenschaftlicher Kunstfreund, beauftragte einen (seitdem verstorbenen) Beamten seiner Besitzungen, den Verwalter Leutgeb von Schottwien (einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, in der Nähe von Stuppach, an der Steyerischen Grenze gelegen) bei Mozart die Composition eines

3) Damit stimmten auch die von André im Vorberichte seiner Partiturausgabe im Jahr 1827 (Cäcilia VI, S. 209 ff.) gegebenen Aufklärungen in allen wesentlichen Punkten überein.

Requiem, zur Todtenfeier für die Verklärte, und zwar ohne den Namen des Bestellers zu nennen. Auch beim Abholen der Partitur beobachtete Leutgeb gleiche Verschwiegenheit, die seinem Auftrage gemäß nothwendig war, indem der Graf nach erhaltener Partitur sich in seine Bibliothek einschloß, dieselbe abschrieb und als seine eigene Composition producirte. Zu etwas mehrerem, auch nur zu einer Ergänzung und Ausführung unvollendeter Skizzen, war er ganz unfähig, da seine musikalische Bildung nur mittelmäßig war. Als sein Werk ließ er das Requiem in Wienerisch Neustadt, (3 Posten von Wien und beiläufig 3 Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Triester Straße gelegen,) in dem Hause des seitdem verstorbenen Landesphysikus und Civil-Arztes am K. K. Cadettenhause, und Hausarztes im Gräfl. Walseggischen Hause in Stuppach, Obermayer probiren. Dieser, ein Oheim Krüchtens, war sammt seiner Familie musikalisch und alle Wochen waren bei ihm Quartett und Orchestermusik, denen der damalige Regens des Musikchors der Metropolitankirche Trapp sammt seinen musikalischen sogenannten Famularburschen, das Kadettenhaus, Dilettanten der Stadt und Umgegend fleißig beiwohnten. Obermayer war auch vertrauter Hausfreund beim Grafen Wallsegg, was wechselseitige Besuche zur Folge hatte und Obermayers älteste Tochter Therese sang die Sopranstimme, sowohl bei der Probe, als auch bei der Production selbst, welche in eben dieser Stadt Neustadt, auf dem Musikchore der dortigen Zisterzitenabtei, gewöhnlich Neukloster genannt, Statt fand, wo Graf Wallsegg die feierlichen Exequien für die verstorbene Gattin halten ließ.

Diese Aufführung geschah, schreibt Krüchten, „nicht nach Mozarts Tode, (er starb 1792)[4], sondern schon 1791, in welchen Jahres Anfang die Gräfin starb, wenn ich nicht irre im Spätherbst.“ Später fügt er noch hinzu: „Ich weiß nur daß der Graf ebenfalls bei Mozart eine Symphonie componiren ließ, die er auch vor eigne Arbeit ausgegeben, die aber der erwähnte Regenschori Trapp, bekannt mit Mozarts Arbeit und Geist, sogleich für Mozartsches Kunstprodukt erklärte, das, freilich nicht in Gegenwart des Grafen, bei meinem Onkel besprochen wurde.“

Hiezu kam ergänzend folgender von André im Vorberichte (Cäcilia VI S. 212 f.) mitgetheilte Brief Zawrzels (25 Juli 1826).

---

4) Dies ist bekanntlich ein Irrthum Krüchtens.

„Es war im Jahr 1790 im August, als mich der Graf kommen ließ. Es war das erstemal nach dem Tode der Gräfin. Ein junger Mensch, der bei dem Grafen als Violoncellist stand und selbst die Composition verstand, erzählte mir daß der Graf für die Gräfin selbst ein Requiem componirt und schon weit gefördert habe und brachte mich in des Grafen Schreibkabinet das Requiem zu sehen. Ich sah es genau durch und fand daß es bis zum Sanctus, sehr nett geschrieben, fertig war. Ich wurde aufmerksam auf die Bassethörner und sagte dem Grafen, Instrumente dieser Art könne man in Neustadt nicht bekommen. Seine Antwort war, wenn er das ganze Requiem fertig habe, so werde er die Bassethörner von Wien kommen lassen."

„Ich kam im October nach Wien. Sie wissen selbst daß in dem Zwischenraume Mozart die Zauberflöte und Titus schrieb, auf das ganze Requiem nicht mehr dachte und der Krönung Kaiser Leopolds, sowohl in Frankfurt als in Prag, beiwohnte, wo er eine kurze Zeit darauf krank wurde und starb. Da war eine große Verwirrung im Hause. Süßmayr, der Freund vom Hause war, wurde ersucht die Musik, welche auf einem Haufen durcheinander lag, zu ordnen und da fand sich auch das Requiem. Süßmayr fragte, was das für ein Requiem sei, das noch nicht fertig sei. Madame Mozart erinnerte sich daß ein Herr das Requiem bestellt, soviel als Mozart forderte, vorausbezahlt, von Zeit zu Zeit was fertig sei erhalten, und da er einigemal umsonst gekommen, lange Zeit weggeblieben sei. Nun können Sie errathen, warum sich der Herr Graf nach dem Tode Mozarts nicht gemeldet hat; dann wäre der Graf bekannt und könnte bei seinen Leuten nicht mehr als Compositeur des Requiem gelten."

Es läßt sich begreifen, wenn Weber, da er in diesen Angaben einige scheinbare Bestätigungen seiner Hypothese fand, daran festhielt und die im Wesentlichen übereinstimmenden Ueberlieferungen Süßmayrs, Stadlers und der Wittwe Mozart, obgleich sie vor allem Anspruch auf Glaubwürdigkeit hatten, dagegen zurücksetzte, da durch sie seiner Ansicht das Fundament entzogen werden mußte. Er wurde darin bestärkt durch die neue Verwirrung, welche theils Mangel an Sachkenntniß wie in den von Nissen geschriebenen Mittheilungen der Wittwe, theils Mangel an Präcision wie in der Darstellung Stadlers, theils Reticenzen aus Rücksichtsnahme für Andere, theils unklare Erinnerungen in den verschiedenen Berichten hervorriefen; und indem er

ein scharfes Kreuzverhör anstellte, wobei er selbst es aber an Mißverständnissen und Uebereilungen auch nicht fehlen ließ, gelang es ihm leicht eine allgemeine Confusion nachzuweisen, welche der Willkühr seines eigenen Verfahrens eine scheinbare Berechtigung gab. Von Stadler nahm er den Nachweis daß Mozart Motive von Händel entlehnt habe gern an und benutzte dies als einen Beweis daß die betreffenden Stücke des Requiem nur Studien Mozarts seien, welche nun ihren Platz neben den Brouillons erhielten; die nähere Kenntniß vom Grafen Walsegg verleitete ihn zu der Andeutung, Mozart habe es wohl absichtlich mit dem Requiem nicht so genau genommen, weil er gewußt habe und damit einverstanden gewesen sei, daß der Besteller es für sein Werk ausgeben werde. Weber scheint selbst nicht klar erkannt zu haben daß er allmählich so auf einen ganz anderen Standpunkt gekommen war, und dazu mochte auch die Leidenschaftlichkeit beitragen, welche sich in diesen Streit mischte und ihm einen unerfreulichen Verlauf gab.

Die rücksichtslose Heftigkeit und Schärfe, mit welcher Weber das angriff, was er am Requiem für unecht hielt, mußte bei den Verehrern Mozarts, welche wußten oder glaubten daß die getadelten Stellen echt waren, lebhafte Erwiederungen hervorrufen. Darüber durfte sich Weber nicht beklagen, allein Stadler und andere hatten sich verleiten lassen ihm das unwürdige Motiv neidischer Rivalität gegen Mozart unterzuschieben. Der Unwille, mit welchem er hiergegen protestirte, war berechtigt[5], allein er wirkte doch auch auf seine ganze Polemik ein[6], die sich nun mehr mit den Gegnern als mit der Sache zu thun machte; und als durch eine Indiscretion ein Privatbrief Beethovens an Stadler in Schlossers Biographie Beethovens (Prag 1827) als Facsimile mitgetheilt wurde, in welchem dieser sich sehr derb über Webers Ansichten ausspricht, vergaß sich Weber soweit von einem Pasquill zu reden und ihm nun seinerseits das Motiv gekränkter

5) Nicht zu rechtfertigen aber ist es, wenn Marx (Berl. Mus. Ztg. 1826 S. 270) deshalb Stadlers Schrift „jeder weiteren Erwähnung unwürdig“ erklärt, und das Zeugniß über Factisches, von welchem die endgültige Entscheidung abhängt, bei Seite schiebt, weil der Zeuge sich nicht artig betragen hatte.

6) Auf Stadlers „Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem“ (Wien 1827 vgl. A. M. Z. XXVIII S. 105 ff. 729 ff.) antwortete Weber (Cäcilia VI S. 133 ff.) und gab fernere Erörterun-

Eitelkeit unterzuschieben (Cäcilia VIII S. 60 ff.)[7]. So verlief diese Discussion ohne eigentliche Entscheidung in ein unerquickliches Gezänk. Als im Jahr 1839 die Kunde laut ward Mozarts vollständige Originalpartitur sei aufgefunden, glaubte Weber einen unverhofften Triumph zu feiern und die thatsächliche Bestätigung seiner Ansichten an den Tag treten zu sehen (Cäcilia XX S. 279 ff.); ob er die vollständige Enttäuschung erfahren habe, daß diese Entdeckung seine Ansichten völlig widerlege — er starb im Jahr 1839 — ist mir nicht bekannt[8].

Es wäre sehr mühselig und wenig unterhaltend die unzähligen Mißverständnisse und Verdrehungen, die falschen Deutungen und willkührlichen Combinationen, welche in dieser Discussion einander von allen Seiten begegnen, im Einzelnen aufzuweisen und zu beseitigen; es ist unnöthig, da nunmehr der geschichtliche Thatbestand seinen wesentlichen Umständen nach sicher bekannt ist. Dagegen ist es nicht ohne Interesse in der Kürze zu verfolgen, wie man, nachdem einmal Zweifel erhoben

---

gen (eb. S. 193 ff.) auf Veranlassung der Andréschen Partiturausgabe (vgl. Cäcilia VIII S. 55 ff.). Die sämmtlichen Verhandlungen wurden besonders abgedruckt als „Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiems" (Mainz 1826) und „Weitere Ergebnisse" (Mainz 1827).

7) Hiergegen that auch Marx emphatisch Einsprache (Berl. Mus. Ztg. V S. 121 ff.), worauf Weber eine „Nicht-Erwiederung" folgen ließ (Cäcilia VI S. 141 ff.).

8) Hier mag wörtlich eingeschaltet werden was als Erzählung Ben. Schacks, die er lange vor dem Weberschen Streit seinen Bekannten mittheilte, von einem seiner Freunde bekannt gemacht ist, der ihm auch Nissens Aufforderung sein Zeugniß in der Angelegenheit abzulegen gegen Ende 1825 überbracht hatte, wozu sich Schack indessen nicht entschließen konnte (A. M. Z. XXIX S. 250 f.). „Mozart erhielt für die Composition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt. Da ihm keine Eile in der Arbeit anbefohlen war, so reiste er in der Zwischenzeit noch nach Frankfurt [Prag]. Den größten Theil seines Requiem schrieb er auf der Laimgrube im Trattner'schen Garten. So bald er eine Nummer vollendet hatte, ließ er sie sogleich singen und spielte dazu die Instrumentation auf dem Pianoforte. Selbst an dem Vorabende seines Todes ließ er sich die Partitur des Requiem noch zum Bette hinbringen und sang (es war 2 Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack, der Hausfreund, sang, wie er es denn vorher immer pflegte, Sopran, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle (später Bassist in Manheim) den Baß. Sie waren bey den ersten Tacten des Lacrymosa, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte und eilf Stunden später (um 1 Uhr Nachts, den 5ten December 1791) verschied."

waren, sich berechtigt glaubte, über das was überliefert war hinwegzugehen und sich nach eigenem Gutdünken ein Bild von dem Sachverhalt zu machen, das als historisch gelten sollte.

Rochlitz theilte G. Weber mit (Cäcilia IV S. 287 ff.) daß er bei der Anwesenheit der Wittwe Mozart in Leipzig sich in den Verhandlungen über den Verkauf des Requiem — die nur nach einer irrigen Voraussetzung angenommen sind, die Veröffentlichung des Requiem kam erst später brieflich zur Sprache (S. 698 f.) — nicht betheiligt habe.

„Doch" fährt er fort „brennend von Ehrfurcht und Liebe zu Mozart und allem, was von ihm ausgegangen, umlagerte ich Mad. Mozart, die Sängerin Lange, (ihre Schwester,) und den Componisten Eberl, welche beide in ihrer Gesellschaft reiseten, und forschte und fragte nach allem, was zu schätzen und woran Interesse zu finden ich damals fähig war; mithin auch nach der Entstehungsgeschichte des Requiem und was sich an sie knüpfte. Aus alle dem was ich damals erfuhr und sogleich notirte, ohne irgend eine Absicht, außer es nicht zu vergessen; aus dem kurzen Briefe Süßmayrs, etwas später, da durch den Druck der Partitur die Frage, welche Sie jetzt wiederholen, ernstlich zur Sprache kam; aus manchen Notizen, die ich nachher erhalten, und aus der Gestalt des Werkes selbst — hab' ich mir folgende Vorstellung von der Sache gebildet, die ich freylich, da einigermaßen sie zu begründen, Bogen erforderte, nur als meine, eines Einzelnen, Vorstellung hingeben kann."

„Bis zum Sanctus ist das Werk ganz, wie es ist, von Mozart niedergeschrieben, und höchstens kann er in der Instrumentation, wo diese blos begleiten, oder sonst für sich nicht hervortreten und im angezeigten Gange fortgehen soll — kurz, wo sie sich für den Künstler von selbst versteht — einzelne Lücken, in bequemerer Zeit auszufüllen, gelassen haben. Zum Sanctus fühlte er sich (nun schon krank) nicht gestimmt, als er in der Reihe der Sätze daran kam: er skizzirte es nur, legte sogar vielleicht es nur an, (etwa in den Singstimmen mit Baß,) und hätte wahrscheinlich es größer und weiter ausgebildet, wenn ihn der Tod nicht übereilt hätte[9]. Zum Osanna brauchte er blos die

9) Hierüber sagt Rochlitz (A. M. Z. XXV S. 687 f.): „Es ist bekannt daß Mozart vor der gänzlichen Vollendung seines Werkes der Tod abrief, daß darum einige Sätze vor der Rückkehr des Requiem ganz fehlen, andere, wie Sanctus, Pleni sunt coeli nur im ersten Entwurf angedeu-

Singstimmen hingeworfen zu haben: das Andere ergab sich von selbst. Zum Benedictus und Agnus Dei fühlte er sich, selbst durch seine damalige Lage, geneigt und begeistert: er schrieb sie in allem Wesentlichen nieder — nicht nur die Singstimmen, sondern auch, wo sie von besonderer Wirkung seyn sollten, die Instrumente (z. B. den Eintritt der Posaunen im Benedictus, der an das erste „Requiem aeternam“ erinnert; die Figur der Geigen im Agnus Dei); bey dem Übrigen konnte ein verständiger Musiker, wie Süßmayr, nicht fehlen, wenn er selbst, Mozart, es nicht hinschreiben wollte. An die folgenden Sätze: Libera etc. kam er nicht mehr, und so fehlen sie gänzlich. Bey der Rückkehr des Requiem etc. ist es gewöhnlich und vollkommen angemessen, mithin höchstwahrscheinlich auch in Mozarts Vorsatze gewesen, das erste Requiem, abgekürzt und mit beliebigen Aenderungen im Außerwesentlichen, herüber zu nehmen; so daß er, wenn die auf jene Art abgeänderte Einleitung nicht von ihm, doch so ist, wie er sie würde geschrieben, wie er vielleicht auch mit Süßmayr, seinem Hausfreunde und treuen Aushelfer, sie mag besprochen haben. Daß er noch einen großen Schlußsatz, (Libera etc.) wahrscheinlich aus Hauptideen mehrerer der ersten Sätze neu gewebt, (wie die Textworte) würde geschrieben und keineswegs die Fuge wiederholet haben: davon bin ich überzeugt.“

„Hieraus gehet nun, in Hinsicht auf Ihre Frage, so weit ich urtheilen kann, Folgendes hervor:

„1 Die fehlenden Stücke und allenfalls das Sanctus abgerechnet, besitzen wir in allem, was nur einigermaßen wesentlich zu nennen ist, das Requiem, wie es Mozart theils vollendet, theils gewollt hat;“

tet von ihm hinterlassen und dann von Süßmayr, damals seinem Hausgenossen und Gesellschafter, nach diesen Andeutungen ausgeführt wurden; der denn auch den Schluß des Ganzen durch Wiederholung und geringe Abänderung der zwei ersten Sätze hinzusetzte. Süßmayrs Arbeit ist nicht zu tadeln: aber man kann unbedenklich behaupten, Mozart hätte jene Andeutungen noch ganz anders und viel weiter ausgeführt. Bedürfte dieses eben erst noch eines Beweises von außen her, so würde dazu dienen die bis dahin vollkommen durchgeführte Symmetrie aller Theile des Werkes gegen einander, die aber hier nicht mehr befriedigend gefunden wird; es würde dazu dienen besonders das Sanctus und Pleni sunt coeli, die zwar gut, aber — eben sie! — die schwächsten Sätze des Werkes sind, und bei denen daß sie Mozart weiter und großartiger ausführen wollen, selbst aus dem köstlichen, lang gehaltenen, milden Benedictus einleuchtet, das ihnen ja als Gegensatz zugegeben war.“

„2 Süßmayr, da er ein routinirter Musiker, seit Jahren um Mozart und die Nebendinge (Aussetzung von ihm angedeuteter Instrumentation u. dgl.) unter seinen Augen zu vollenden gewohnt war — wie er denn erst kurz vorher zu diesem Geschäft auch bey der Clemenza di Tito benutzt worden war — hat bedeutende Fehlgriffe gar nicht machen können, und im Grunde eine leichte Arbeit gehabt."

André, welchem von der Wittwe Mozart der Originalentwurf Mozarts zum Dies irae bis einschließlich Confutatis, die Partitur mit Angabe des von Mozart und Süßmayr herrührenden und nähere Aufschlüsse darüber schon im Nov. 1800 mitgetheilt waren, hatte sich die Ansicht gebildet, daß Mozart dieses Requiem vor dem Jahr 1784 angefangen habe und nicht vollenden wollte (Cäcilia IV S. 287). Sie gründete sich darauf daß das Requiem in Mozarts thematischem Verzeichniß fehle, und auf die Analogie der großen, ebenfalls unvollendet gebliebenen Messe in C-moll. Die letztere kann nichts beweisen, auch der erste Umstand wäre nur stringent, wenn Mozart seine Werke regelmäßig beim Beginn eingetragen hätte, was aber bei den größeren Werken gewöhnlich nicht der Fall ist; also ist es ganz erklärlich daß das Requiem nicht eingetragen ist, wenn er vor der Vollendung starb.

Nachdem André durch Zawrzel im Jahr 1826 über die Bestellung des Grafen Walsegg näher unterrichtet worden war, modificirte er seine Ansicht dahin, daß er annahm, Mozart habe zur kürzeren Erledigung des übernommenen Auftrags den Entwurf einer schon früher angefangenen Composition hervorgesucht und benutzt. Diese ältere Arbeit reichte nach Andrés fester Ueberzeugung bis zum Eintritt des Tenorsolos Mors stupebit im Tuba mirum, von wo an er erst „jene Zauberklänge zu erkennen glaubte, welche Mozarts neuere Werke charakterisiren." Auch Domine Jesu und Hostias hielt er, wenn sie überhaupt von Mozart herrührten, für ältere Arbeiten, welche erst nach seinem Tode zur Vervollständigung des Requiem herbeigezogen wären (Vorber. zur Partitur. Cäcilia VI S. 211 ff.).

Noch anders hatte Zelter sich die Sache zurecht gelegt, der sehr ungehalten über Webers Kritik an Goethe schrieb (19 Aug. 1827. Briefw. IV S. 351 ff.): „So lautet der Webersche Humor. Nun ist man doch auch von Jugend an in der Welt gewesen; Mozart ist zwei Jahre vor mir geboren und wir erinnern

uns der Umstände seines Ablebens nur zu wohl. Mozart, sag ich, dem bei sicherer Schule das Produciren so von Handen ging daß ihm zu hundert Dingen Zeit blieb, die er mit Weibern u. dgl. hinter sich bringt, hatte eben dadurch seiner guten Natur zu nahe gethan. So kommt er auch zu einer Gattin, zu Kindern, und in die äußerste Noth, worin sich seine bürgerliche Existenz verliert. Auf dem Siechbette, häuslich gedrückt, gequält, verrufen, ohne hülfreiche Freunde, fehlt endlich das Nöthigste. Ein Biedermann bestellt eine beliebige Arbeit um auf feinste Art Geld herzugeben. Ein Opernbuch ist nicht gleich vorhanden und Mozart sagt: So will ich ein Requiem machen, das Sie zu meinen Exequien brauchen mögen. Die Schwäche nimmt zu, geistliche Vorsorge nähert sich, und in ernster, einsamer Selbstbeschauung entwickeln sich gewisse Anfänge einzelner Theile des Requiem (wie Du sie einst Deinem Gretchen so wahr beigegeben hast) dies irae — tuba mirum — rex tremendae — confutatis — lacrimosa — und grade diese Stücke sind es, welche die tiefste Zerknirschung eines religiösen Gemüths und zugleich von einer Seite die letzten Reste einer großen Schule und von der anderen Seite den leidenschaftlichen Sinn eines Theater-Componisten offenbaren. Der Stil ist also vermischt, ungleich, ja brüchig, und so entsteht die Verwirrung, worin sich die heutige Kritik so sehr gefällt. So lautete damals die Tradition, aber kein Biedermann wollte es laut wiederholen."

„Nach Mozarts Tode tritt der gute Süßmayr als treuer Freund heran, setzt das Requiem zusammen, ergänzt das Fehlende und die nothleidende Familie erhält dadurch einen Zuschuß ihre Blöße zu decken. Das Werk wird verkauft, gedruckt, und Süßmayr erklärt sich so gut er kann über seinen Antheil am Werke, und geht seinem Freunde bald in die Ewigkeit nach."

G. L. P. Sievers kommt in einer kleinen Schrift[10], welche in komischer Weise die Widersprüche und Ungenauigkeiten der verschiedenen Angaben kritisirt um sie mit nicht minder argen Versehen und confusen Erinnerungen zu versetzen, indem er als Thatsache annimmt daß Mozart 1792, und nicht 1791, gestorben sei, zu folgender Annahme.

Mozart, von einem Boten des Grafen Walsegg beauftragt ein

10) G. L. P. Sievers Mozart und Süßmaier, ein neues Plagiat dem erstern zur Last gelegt und eine neue Vermuthung die Entstehung des Requiems betreffend. Mainz 1829. 8.

Requiem für diesen zu schreiben, aber dasselbe nie herauszugeben, besonders aber nie bekannt werden zu lassen ein solches für ihn componirt zu haben, richtet die Bestellung aus und läßt dem Grafen die vollendete Partitur einhändigen ohne eine vollständige Abschrift von derselben zu nehmen. Mozart stirbt, die Erben finden unter seinen Papieren die Entwürfe zu jenen drei Hauptsätzen, welche in Mozarts eigener Handschrift vorhanden sein sollen, und Süßmayr erhält den Auftrag das Ganze zu beendigen. Hatte dieser einen, wenn auch nur mittelbaren Antheil an der ursprünglichen Composition genommen, so konnte ihm das was er später hinzufügte um so leichter im Gedächtniß geblieben sein; wenn man nicht annehmen wollte, der Graf habe allmählich die einzelnen Stücke, wie sie vollendet wurden, erhalten und, nachdem Mozart gestorben ohne die letzten Sätze zu schreiben, diese etwa aus einem anderen Requiem dazu geschrieben.

Oulibicheff, der an diesem curiosen Buch sein Gefallen gefunden hat, adoptirt diese Vermuthung im Wesentlichen und appretirt sie nur etwas feiner (I p. 306ff.). Nach seiner Meinung bestellt Graf Walsegg das Requiem bei Mozart durch Leutgeb, weil er gewichtige Gründe hat incognito zu bleiben, die uns weiter nichts angehen; er macht die Bedingung es nicht ohne seine Erlaubniß zu verkaufen, nicht es geheim zu halten, sonst würde Mozart nicht davon gesprochen haben. Nach der Rückkehr aus Prag bis zu seiner Krankheit arbeitete Mozart alles bis zum Sanctus in seinen gewöhnlichen Partiturentwürfen aus und ließ diese gleich durch Süßmayr in seiner Gegenwart copiren und fertig instrumentiren, wie er es beim Titus gemacht hatte. Während er bettlägerig war, entwarf er Skizzen vom Sanctus, Benedictus und Agnus dei, welche Süßmayr nach seinem Tode ausführte, und so konnte wenige Tage darauf das vollendete Requiem dem Grafen überantwortet werden. Für die Wittwe schrieb Süßmayr die Partitur noch einmal auf, wenn er nicht ohne Mozarts Wissen schon eine Abschrift davon genommen hatte, welche sie zu verkaufen wünschte. Allein während sie das Requiem mit dem mystischen Dunst der romantischen Bestellung umgab und dasselbe für Mozarts Werk ausgab um es vortheilhafter zu verkaufen, wollte Süßmayr Ruhm gewinnen und legte sich den größten Theil der Arbeit bei.

Als die reine Wahrheit berichtet endlich Lyser (Mozart-Album S. 49): „Der Besteller des Requiem hieß Leutgeb und war

Verwalter beim Grafen Waldsee; die Stammburg dieser Familie existirt noch, sie liegt nahe an der Donau und man kommt mit dem Dampfschiff hart an derselben vorüber, wenn man von Wien nach Linz fährt. Graf Waldsee besaß eine Wohnung dicht bei Wien. Mozart war sehr gut mit ihm bekannt und auch mit Leutgeb, wie wir aus seinem Catalog ersehen. Der Graf war ein großer Musikliebhaber, dabei reich und hatte es gern, wenn er auch für einen Kenner gehalten wurde. Im Spätsommer 1791 starb die Gräfin zu Stuppach; dieser Trauerfall war die Veranlassung daß das Requiem bei Mozart bestellt wurde, und zwar ausdrücklich für die Exequien der Verstorbenen, so daß das Werk Eigenthum des Grafen bleiben sollte. Den Namen des Bestellers zu verschweigen wurde weder von Mozart noch von seiner Familie verlangt, sowie auch nicht verlangt wurde, daß Mozart ein Geheimniß daraus mache daß er das Requiem componire — wodurch denn die lügenhafte Angabe widerlegt ist, als habe Graf Waldsee das Requiem für seine eigene Composition ausgeben wollen. — Das Requiem war, wie sich Jeder auf der k. k. Bibliothek in Wien mit eigenen Augen überzeugen kann, von Mozarts eigener Hand bis auf vier Nummern in der Partitur vollendet, und zwar mit einer Sorgfalt und Genauigkeit in allen Theilen, die noch nach 34 Jahren einen Beethoven, Weigl, Salieri und Stadler aufs Neue mit tiefer Bewegung erfüllte. Als das Werk bis soweit in der Partitur vollendet war, wurde Mozart bettlägerig. — So lange er seine Hände noch gebrauchen konnte, schrieb er selber seine Gedanken nieder, später dictirte er seinem Schüler Süßmayr seine Gedanken in die Feder, gab ihm die genauesten Anweisungen, wie er die Instrumentirung machen sollte und ließ unter seinen Augen gleich Alles ins Reine schreiben. So gedieh das Werk bis zur Schlußnummer und da diese nichts anderes ist als die Wiederholung des Anfangs, so ist es begreiflich daß schon vier Tage nach Mozarts Tode eine Reinschrift der Partitur von Süßmayrs Hand an Leutgeb übergeben werden konnte, sowie daß in den letzten Tagen des Spätherbstes 1791 (d. h. vor dem 22 Dec.) die erste Aufführung des Requiem in Wiener-Neustadt im Hause des Arztes Obermeyer probirt werden konnte."

So glaubt man Geschichte zu schreiben.

Namen- und Sach-Register.

*) Es existirt eine größtentheils aus Stellen der Oper Così fan tutte zusammengesetzte Messe in C-dur, an welcher als solcher Mozart keinen Antheil hat; s. IV, 767 ff.

2 Aufl. ...

Verbesserungen.

I S. 53. Von einem großen, im Schlosse von La-Roche-Guyon im Besitze des Herzogs Rohan-Chabot befindlichen Gemälde, welches den kleinen Mozart in einer vornehmen Gesellschaft Klavier spielend vorstellt, berichtet nach Escudier die süddeutsche Mus. Ztg. VI S. 124.

I S. 65. Ueber dieses Galimathias musicum s. III S. 240 f.

I S. 69. L. Mozarts Spruch war: „Die Gewohnheit ist ein eisern Pfoad", provincieller Ausdruck für „Hemd".

I S. 87. Daß Elis. Teyber 1788 wieder aufgetreten sei beruht auf einer Verwechslung.

I S. 168. Mein Freund D. Leop. Sonnleithner macht mich darauf aufmerksam daß mit La Caschina Piccinis La Cecchina ossia la buona figliola und mit der S. 169 genannten Buona figliola der zweite Theil La buona figliola maritata gemeint sei.

I S. 185 f. Das in Verona gemalte Bild ist durch die von D. Leop. Sonnleithner veranlaßten Nachforschungen des k. k. Sectionsraths W. Böcking wieder aufgefunden und jetzt im Besitze des ersteren, der darüber Auskunft gegeben hat (Blätter f. Musik, Theater u. Kunst III S. 82 f.). Mozart ist am Klavier sitzend vorgestellt; das anmuthige, geistvolle Porträt ist danach in Kupfer gestochen diesem Bande beigegeben.

I S. 197 Anm. 1. Die von Mozart abgeschriebenen 9 Sätze eines dreistimmigen Stabat mater sind allerdings nach dem von Ligniville copirt, wie ich mich durch Vergleichung der 1767 in Florenz gestochenen Ausgabe desselben überzeugt habe, die mir Hr. Dr. O. Lindner zur Einsicht mitgetheilt hat.

I S. 221 Anm. 3. Im Original steht, wie ich später gesehen habe, allerdings Piccini.

I S. 223. Nicht eine Dose, sondern eine Uhr bekam Mozart, welche später ein Kaufmann Jos. Strebl erwarb (süddeutsche Mus. Ztg. V S. 4).

I S. 231. Signora Suarti war statt eines secondo uomo engagirt.

I S. 426. Ueber diese Arie vgl. III S. 276.

I S. 518. Dies Offertorium ist, wie ich durch die gütige Mittheilung Hrn. Prof. Schafhäutls belehrt bin, das S. 685, 43 angeführte.

I S. 594 Anm. 5 vgl. IV S. 96 Anm. 28.

I S. 604 Anm. 11. Der Straßburger Tanz, der bloß in anmuthigen Verschlingungen der Arme und in zierlichen Stellungen des Körpers bestand, wurde von einzelnen, meist sehr jugendlichen Paaren im Cirkel der Walzenden ausgeführt (Car. Pichler Zeitbilder S. 149).

I S. 606 Anm. 13 l. Ferlendi.

I S. 676, 23. Die Litanei in Es-dur ist in Partitur und Klavierauszug bei André in Offenbach erschienen.

I S. 680, 30 vgl. II S. 364.

I S. 687, 50. Dies Offertorium ist arrangirt aus Mozarts Serenade II S. 493.

II S. 70. Es ist in den Zeitungen von einer Messe in C-moll berichtet worden, die Mozart in Augsburg für das Kloster zum heil. Kreuz geschrieben habe, deren Handschrift wieder zum Vorschein gekommen sei, welche Gathy (Revue et gazette music. 1856 p. 90 f.) für echt erklärte. Nachdem ich diese durch die Güte des Hrn. Speyer habe prüfen können, ist mir kein Zweifel geblieben, daß weder Handschrift noch Composition von Mozart sei.

II S. 103 Anm. 66. Rosa Cannabich wird später von Leop. Mozart als Mad. Schulz erwähnt.

II S. 160 Anm. 17. Das Flötenrondo ist arrangirt, s. III S. 8.

II S. 286 Anm. 41. Dieses frühere Andante ist in Stuttgart in einer alten Pariser Ausgabe wieder aufgefunden worden (süddeutsche Mus. Ztg. VI S. 175).

II S. 290. Ueber das Begräbniß der Mutter und einige andere Details des Pariser Aufenthalts sind nähere Notizen bekannt gemacht von Fournier (Revue française II, 7 p. 27 ff.).

II S. 376 Z. 7 l. „der fünfte Psalm Laudate dominum."

II S. 402 Z. 2 v. u. l. La Mare und Royer.

II S. 422. Das Original des Idomeneo ist die französische Oper Idoménée von Danchet und Campra, 1712 und 1731 aufgeführt (dict. des théâtr. III p. 126 ff.), gedruckt im Récueil des opéra XII, 1.

III S. 66 Anm. 70 l. Oeuvres IV.

III S. 175. Ich glaube jetzt Karl Czerny als Gewährsmann der hier mitgetheilten Begebenheit nennen zu dürfen, da lediglich seine Abneigung persönlich aufzutreten den Wunsch begründete nicht genannt zu werden. Frau H. war mit Czernys Eltern nahe befreundet, sie hatte in ihrem Hause gewohnt, als sie nach Wien zum Besuch kam zu der Zeit wo Karl Czerny Beethovens Schüler war. Ihr Wunsch Beethoven spielen zu hören, was dieser mit Beziehung auf jene Begebenheit anfangs barsch ablehnte, wurde die Veranlassung daß der junge Czerny von seinem Vater dieselbe erfuhr. Später gab Beethoven doch ihrem Wunsche nach.

III S. 225 Anm. 112 f. Rochlitz f. Freunde der Tonkunst II S. 258.

III S. 235 Z. 5 l. 51.

III S. 239 Z. 1 l. 1787.

III S. 295 Anm. 46. Die Vermuthung über das Quintett wird bestätigt durch die Erwähnung desselben Cäcilia IV S. 306. VI S. 203. — Vgl. auch IV S. 108 Anm. 33.

III S. 305 l. Z. v. u. l. XXVI S. 540.

III S. 333 Anm. 39. Nach einer Mittheilung Hrn. W. Häsers in Stuttgart erhielt derselbe im Jahr 1806 von Strohbach diesen Canon in D-dur, instrumentirt in Partitur, als eine Composition Cartellieris, mit der Ueberschrift Il segreto, vermuthlich aus einer Oper entnommen, denn die Singenden waren als Angelica, Costanze, Valerio, Popone und Salonio bezeichnet.

III S. 367 Anm. 58. Dem Schreiben der Prinzessin Amalie war schon eins vom 16. Jan. 1785 vorangegangen (Echo 1857 N. 14): „Ich verbitte sehr Meinen Namen unter ein Werk zu setzen, worauf Ich nie unterschreiben werde, weil ich die jetzige für keine Musik halte. Amalie."

III S. 374 Z. 18 l. 168.

III S. 426 Anm. 8 vgl. IV S. 300 Anm. 44.

III S. 445 Z. 11 v. u. l. C-moll Messe.

III S. 450 Z. 4 l. ausstrich.

IV S. 51. Eine Sammlung von 20 Mozartschen Klavier-Concerten in Partitur ist in Paris bei Richault erschienen.

IV S. 52, 16. Vgl. S. 555.

IV S. 152. Die näheren Umstände bei Aufführung des Schauspieldirectors sind mitgetheilt von R. Hirsch, Mozarts Schauspieldirector, musikalische Reminiscenzen. Leipz. 1859.

IV S. 181 Anm. 40. Von da Pontes Memorie ist eine zweite Ausgabe New York 1829—30 in drei Bändchen (6 Abthlgn.) erschienen, die ich noch habe benutzen können.

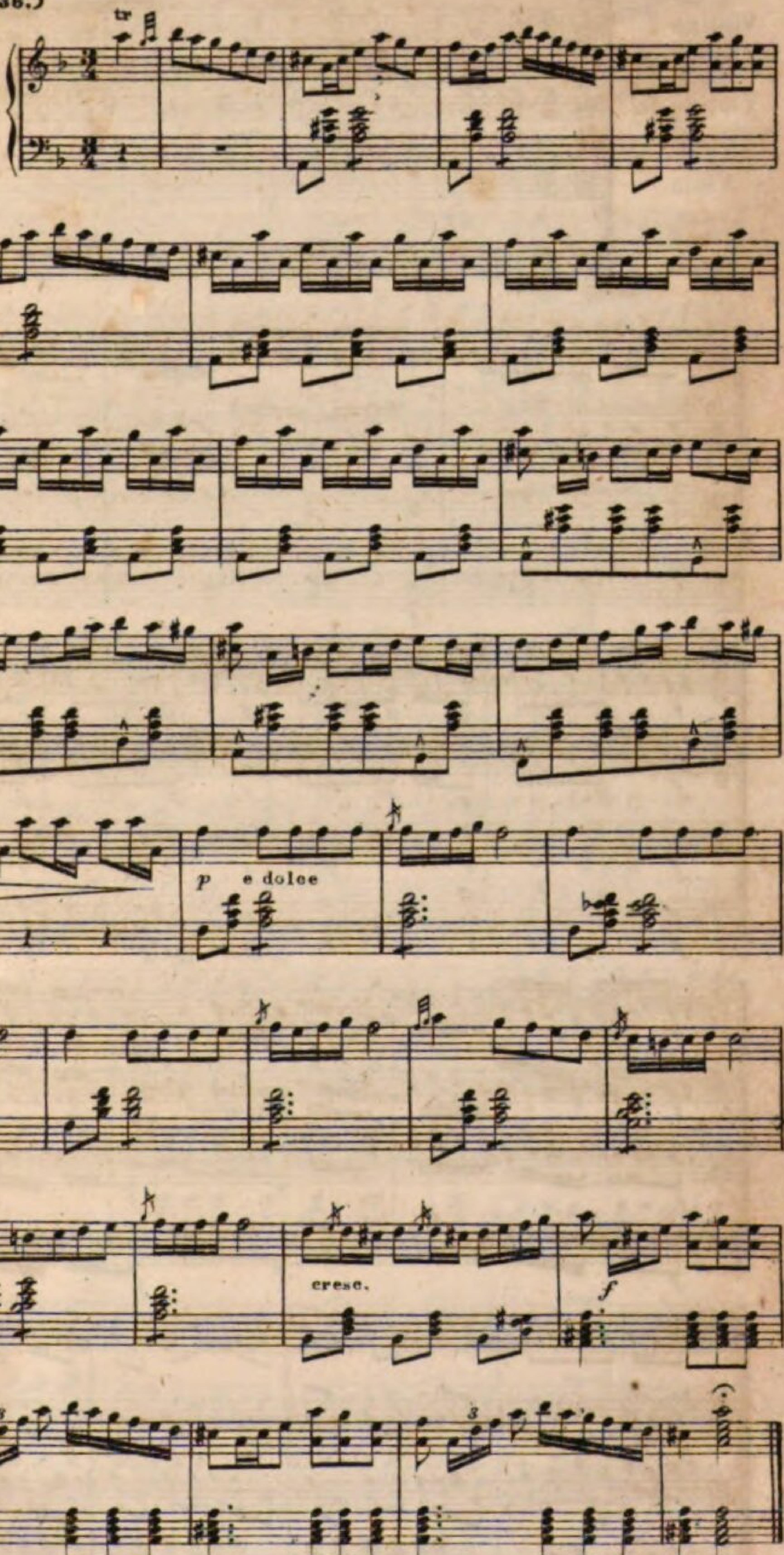
IV S. 277. Ueber die Aufführung des Figaro in Paris s. Scudo crit. et litt. mus. II p. 458 ff.

IV S. 363 Anm. 63. Von Viardots Aufsatz erschien eine Uebersetzung Neue Wien. mus. Ztg. 1856 V N. 9—14.

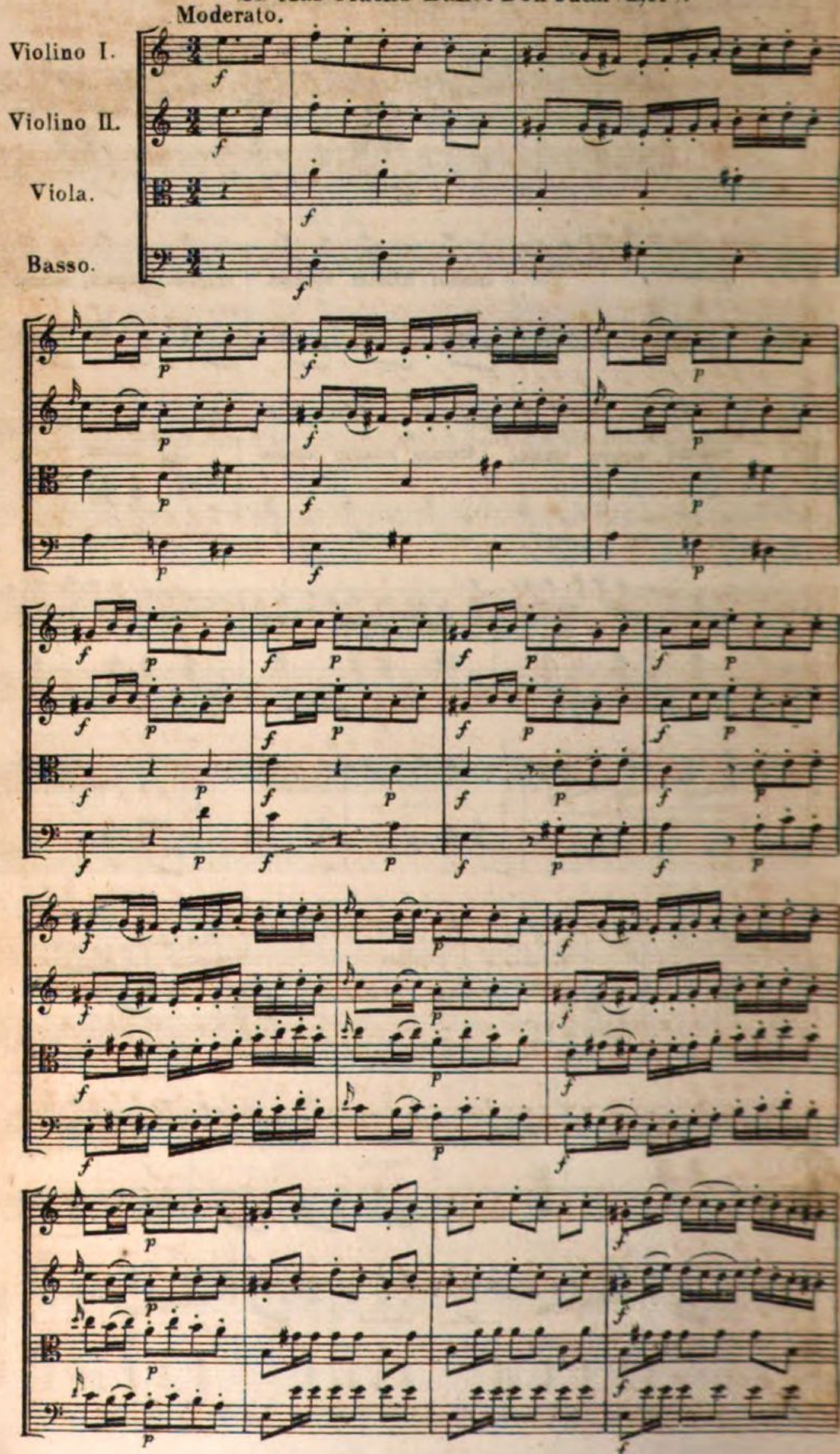
IV S. 498 Anm. 9. Bretzners freie Bearbeitung erschien unter dem Titel „Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern" Leipz. 1794.
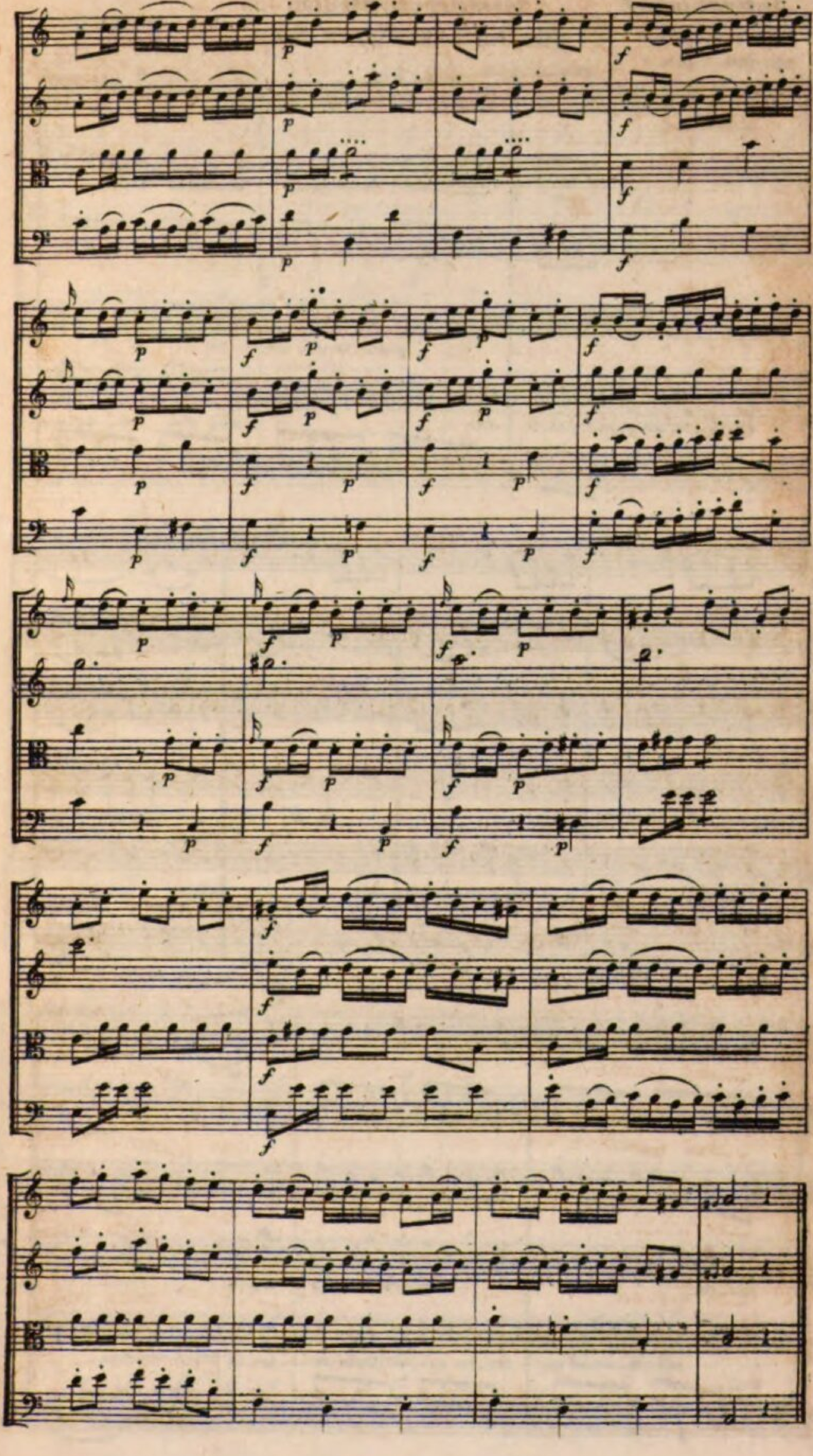
Notenbeilage IV.
(Vgl. IV. S. 236.)

1. Spanischer Fandango.



2. Aus Gluck's Ballet Don Juan (II,17).



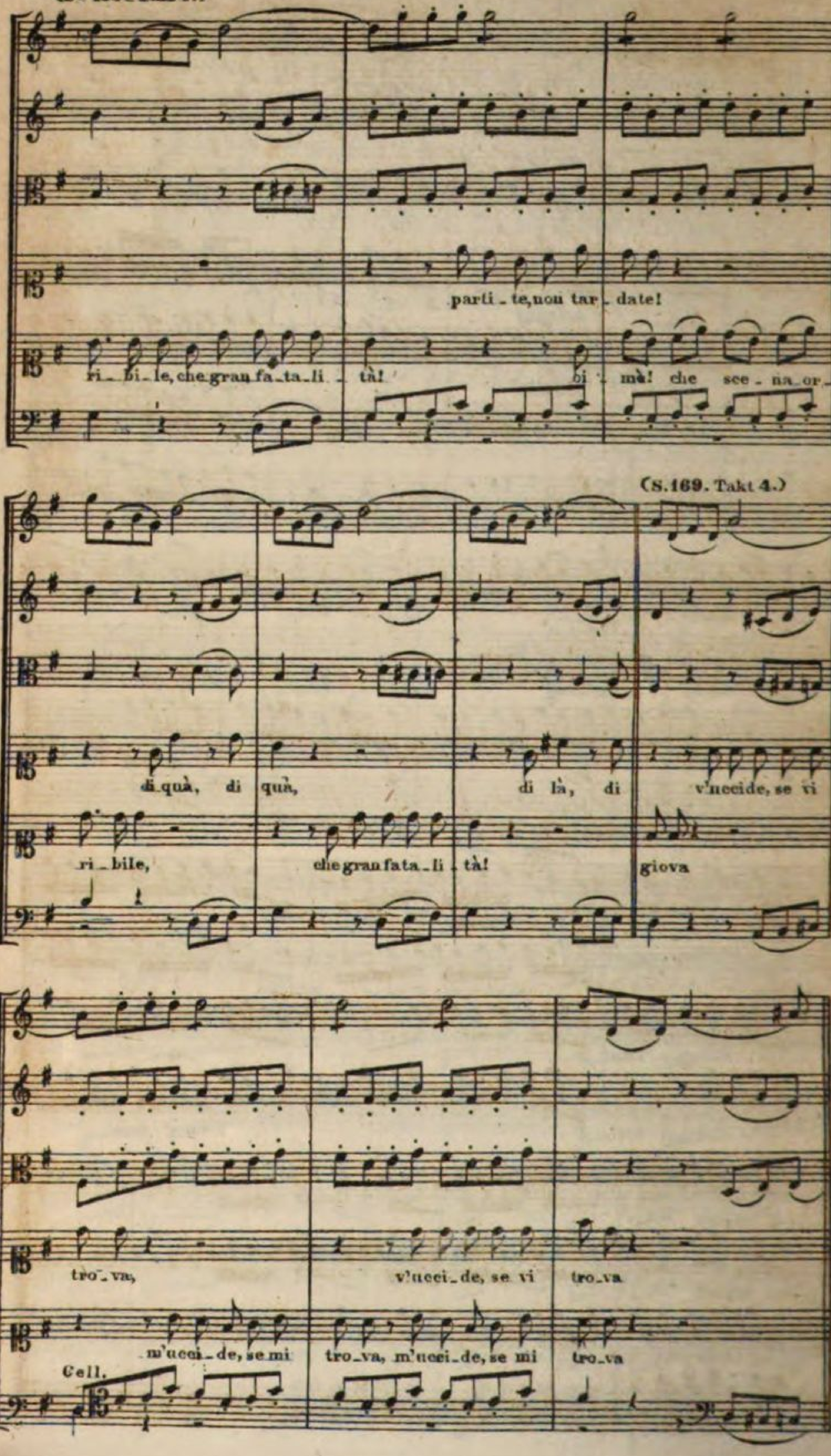


Notenbeilage V.
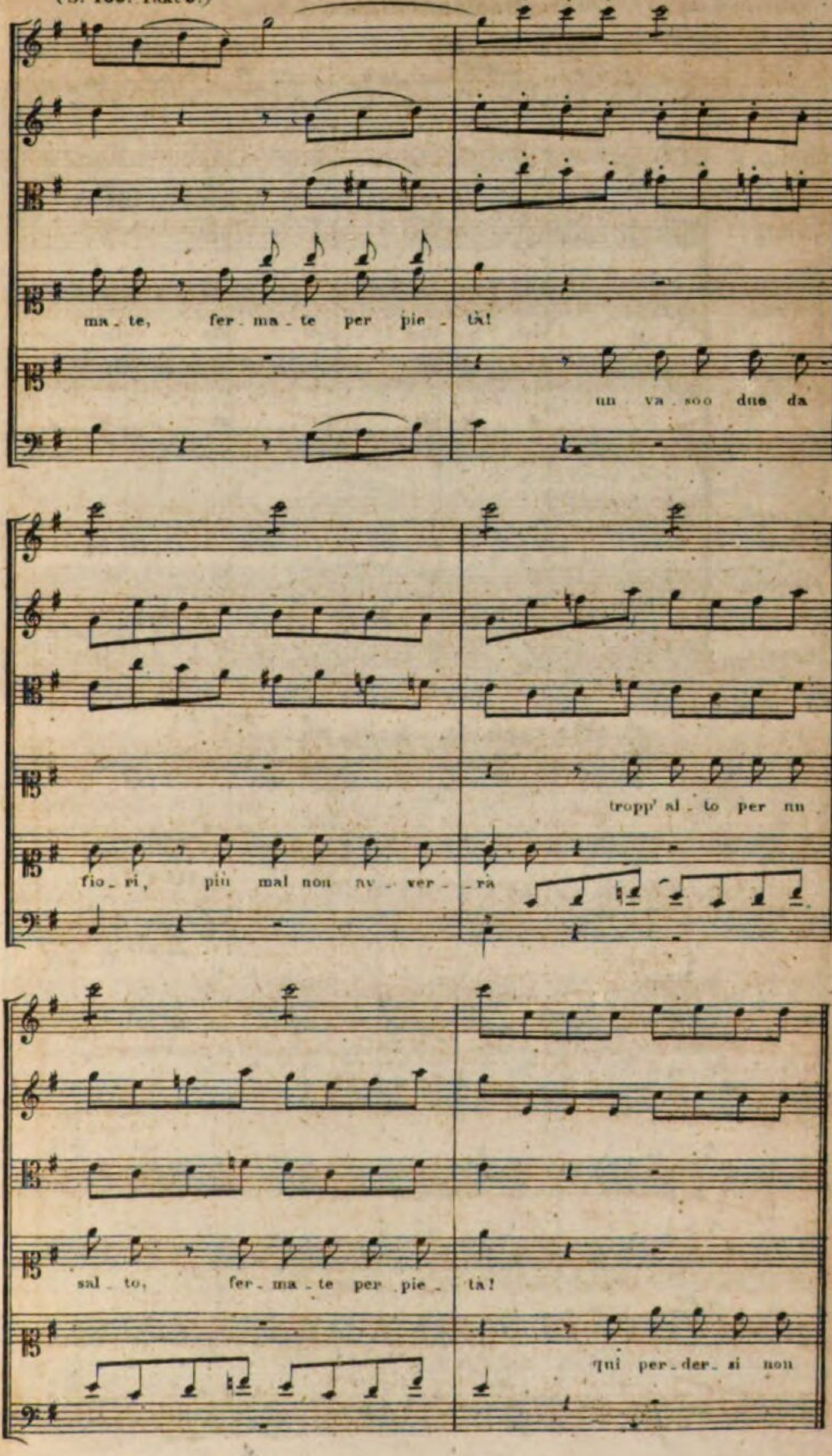
(Vgl. IV. S. 239.)

(S. 168. Takt 4.)

Gestrichene Stellen im Duett aus Figaro (II,5).

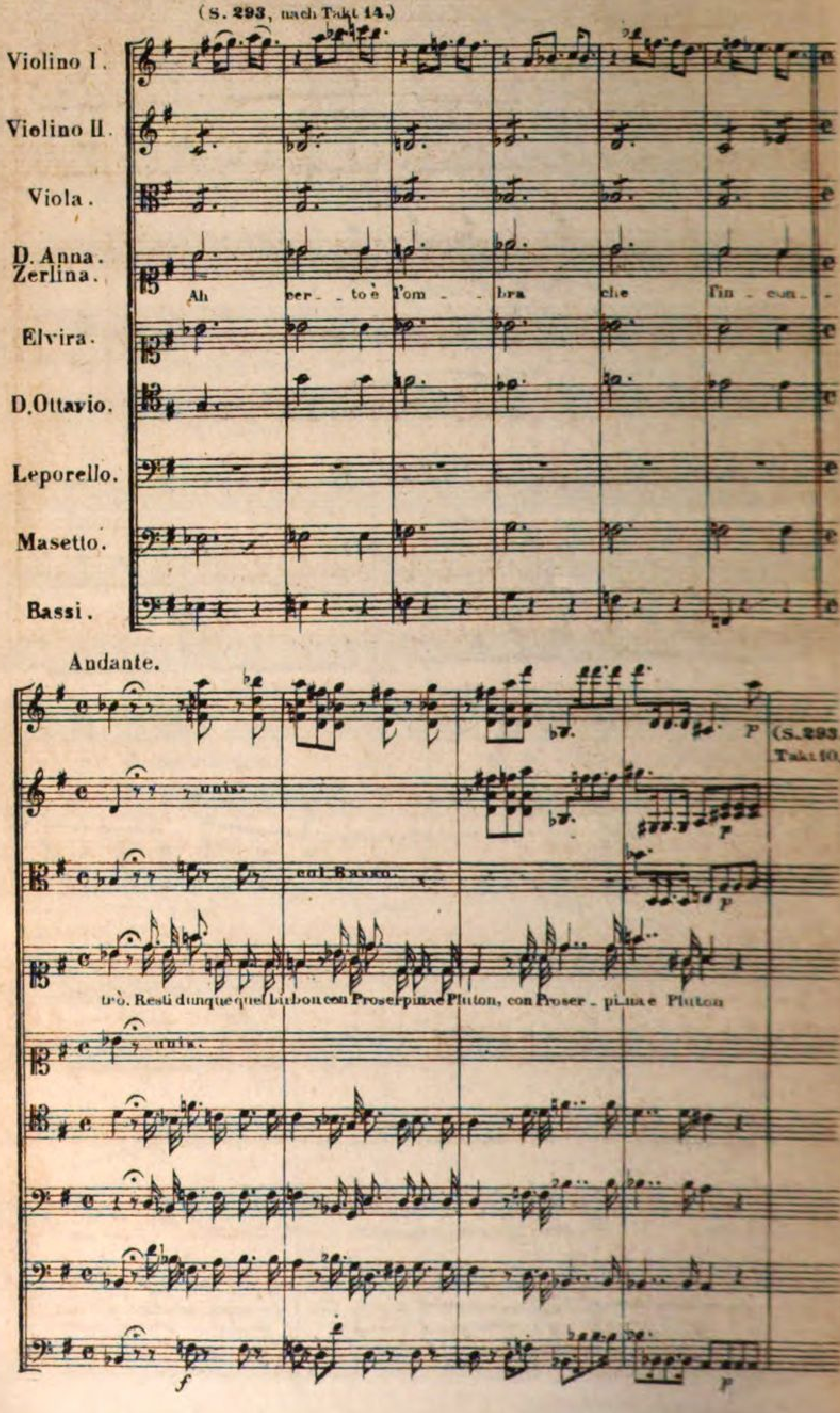


(S. 169. Takt 9.)
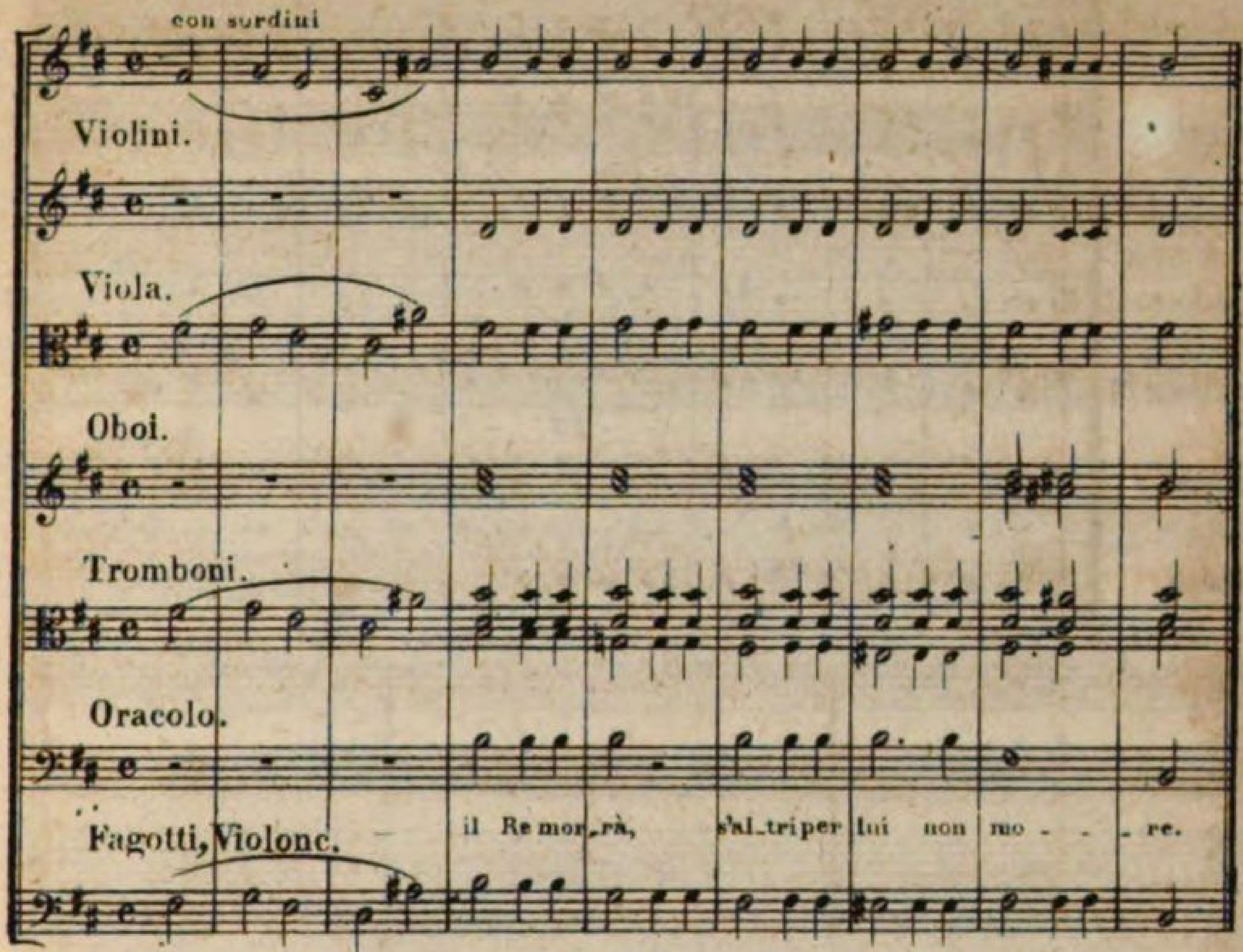

ma - te, fer - ma - te per pie - tà!
un va - so o due da
fio - ri, più mal non av - ver - rà
tropp' al - to per un
sal - to, fer - ma - te per pie - tà!
qui per - der - si non

Notenbeilage VI. **Abkürzung im zweiten Finale des Don Giovanni.**

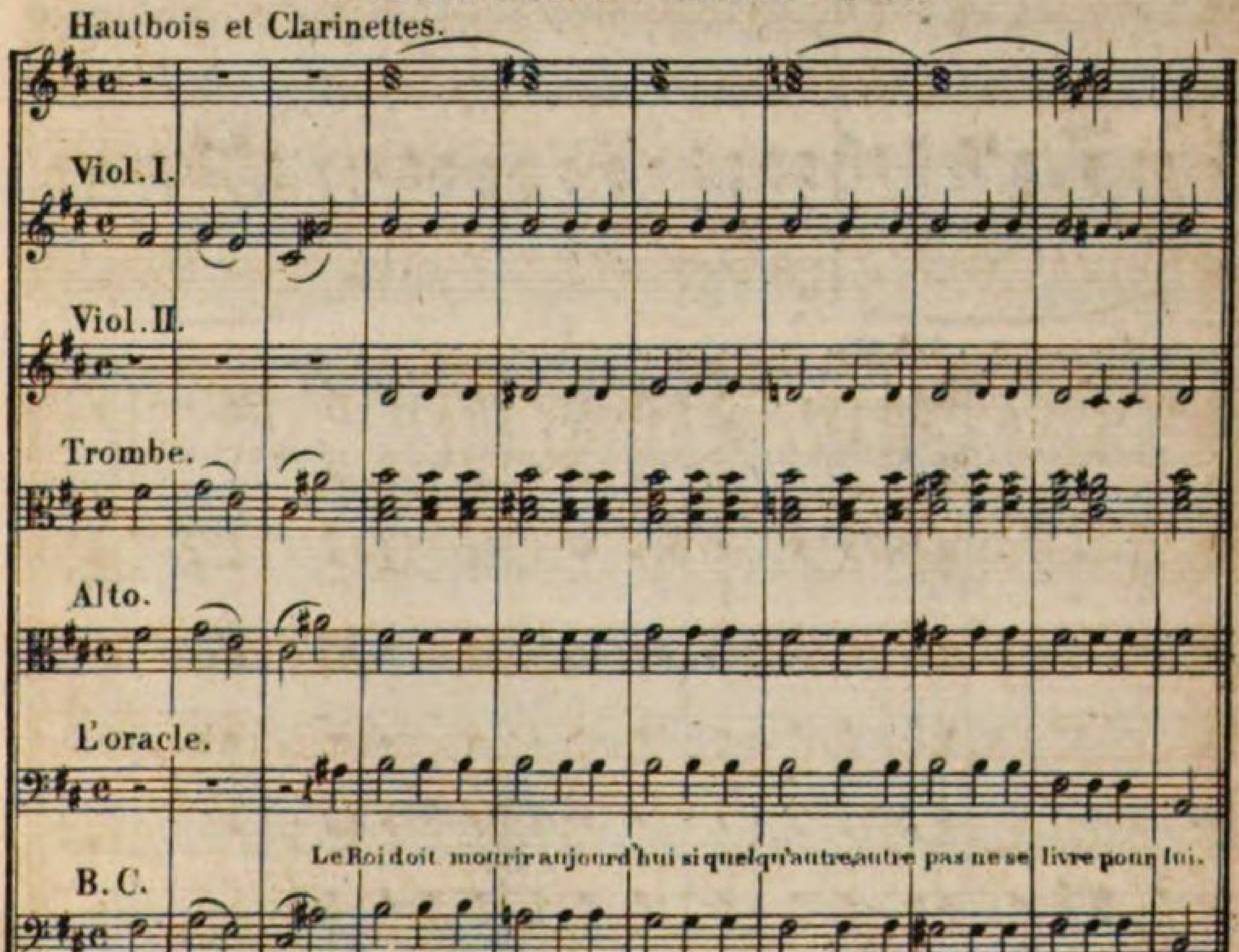
(Vgl. IV. S. 313.)
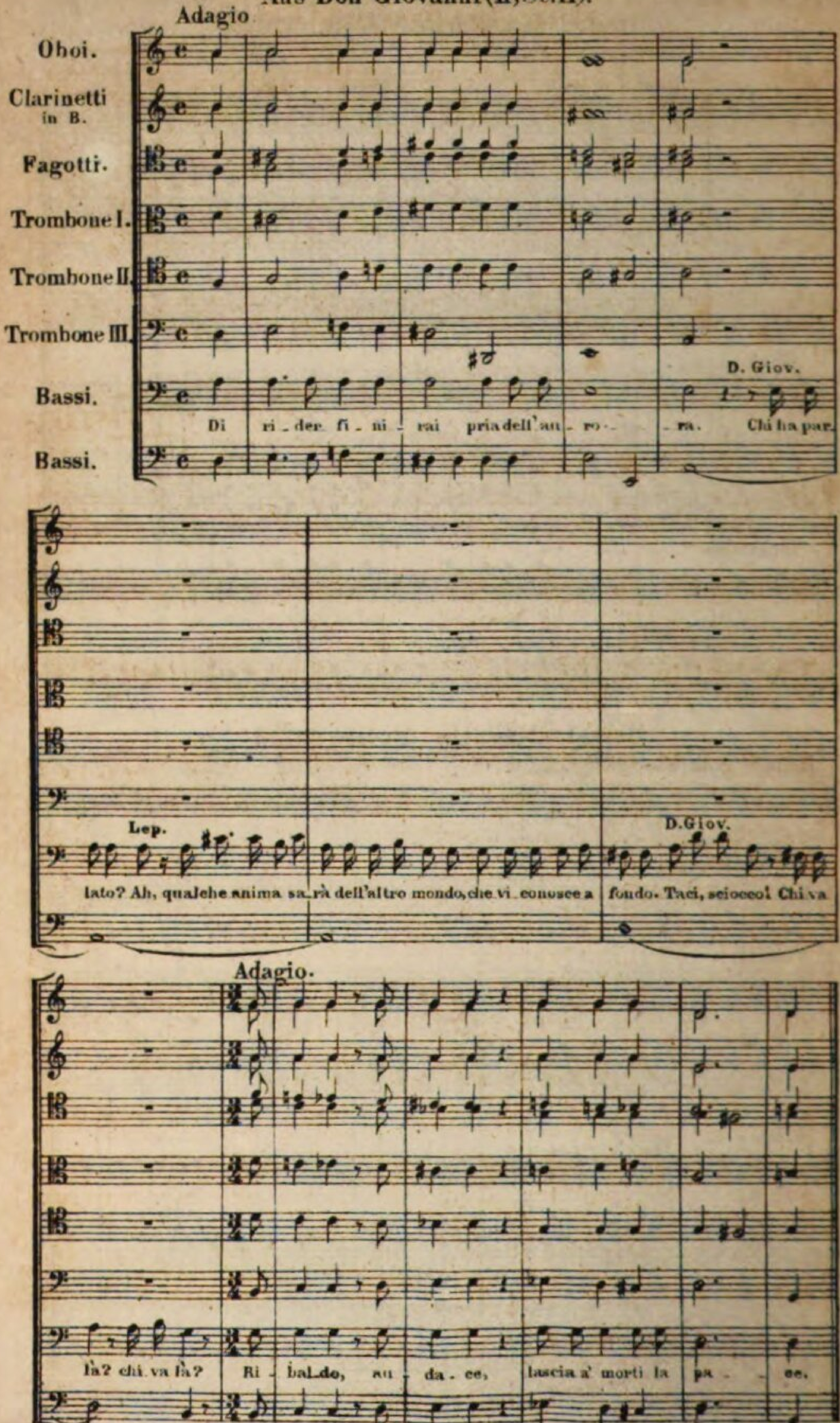


Orakel aus Gluck's Alceste (1767).



Orakel aus Gluck's Alceste (1776).



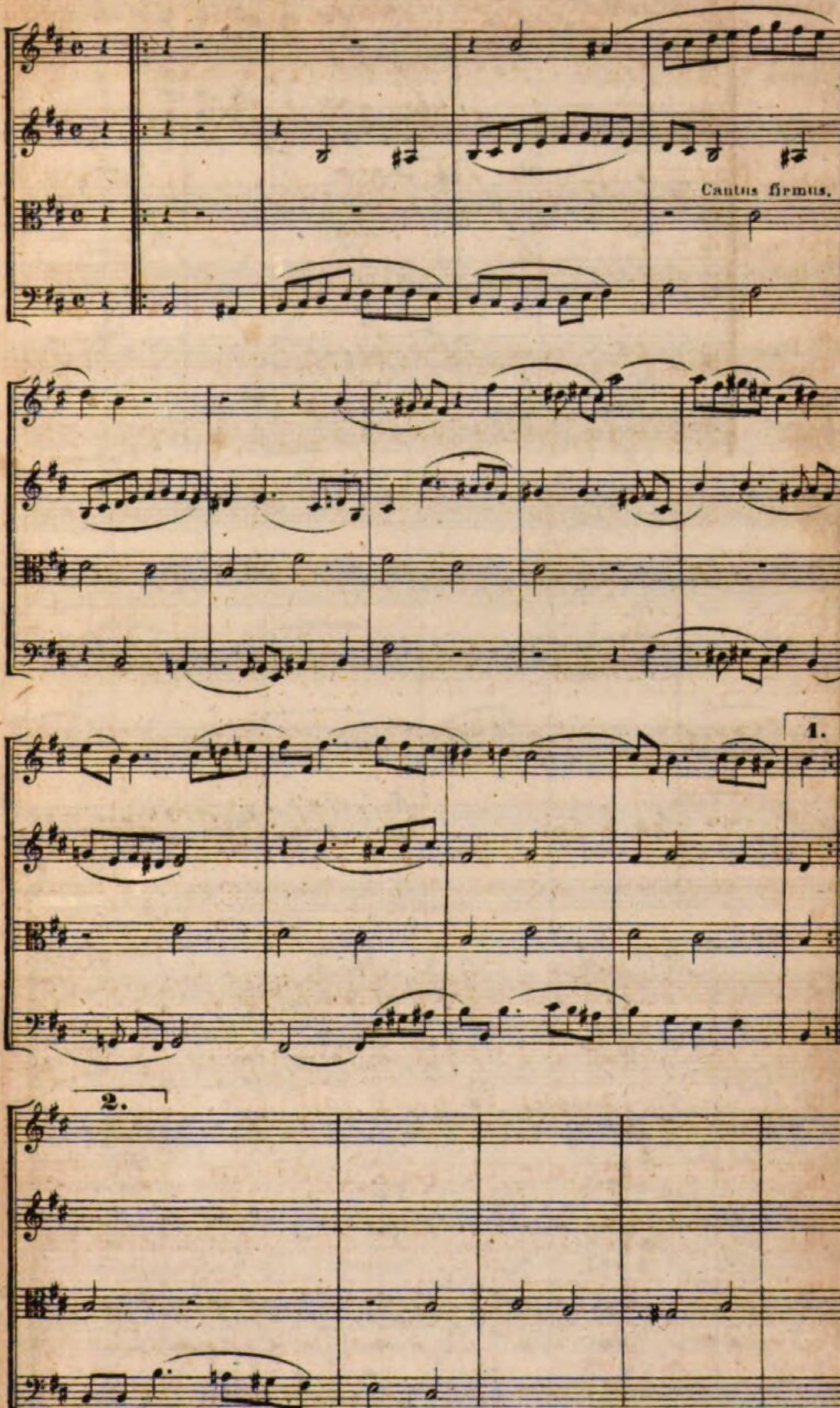
Aus Don Giovanni (II, Sc. 11).



Notenbeilage VIII.
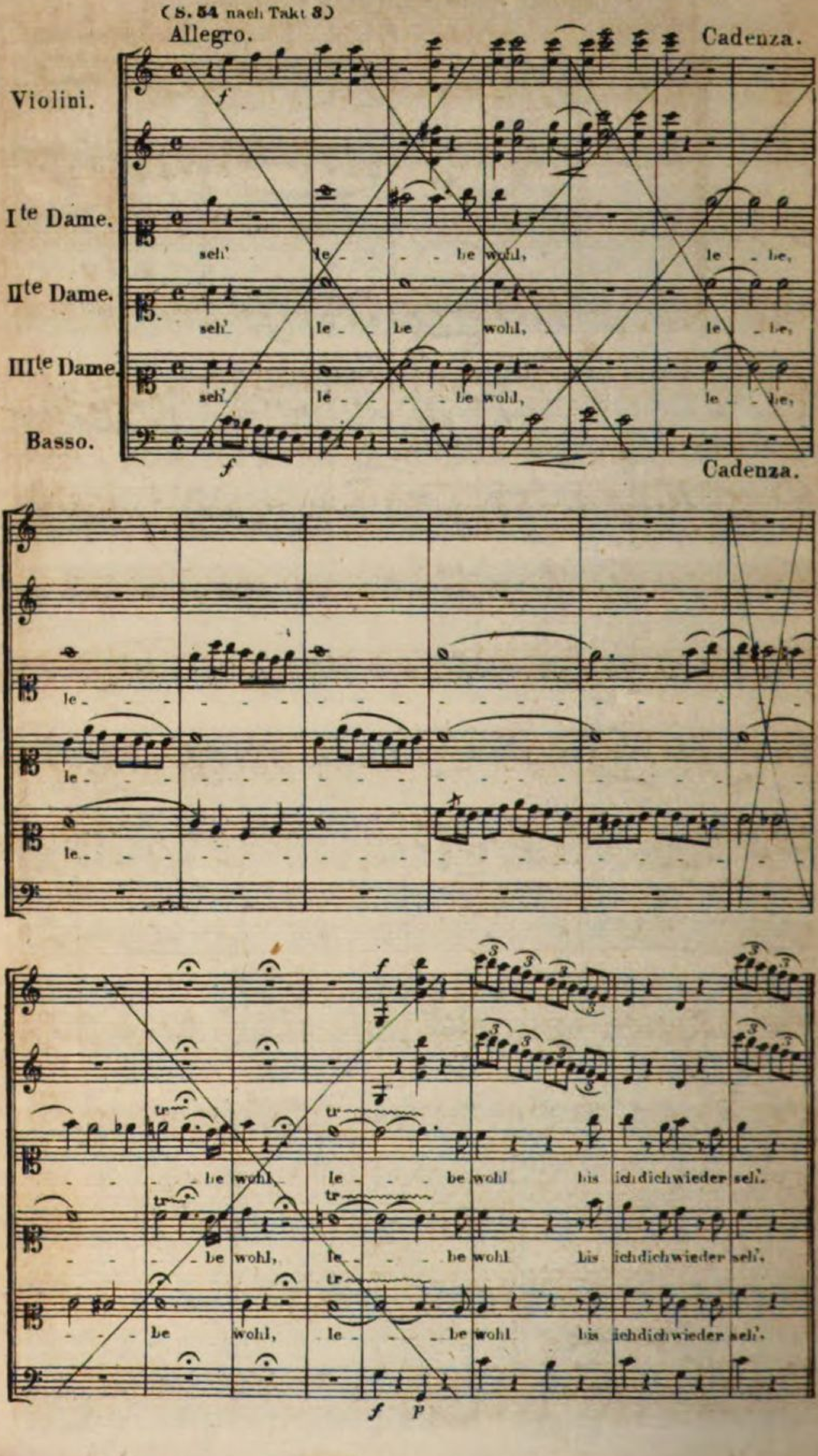
(Vgl. IV. S. 616 ff.)

Skizze eines figurirten Chorals.

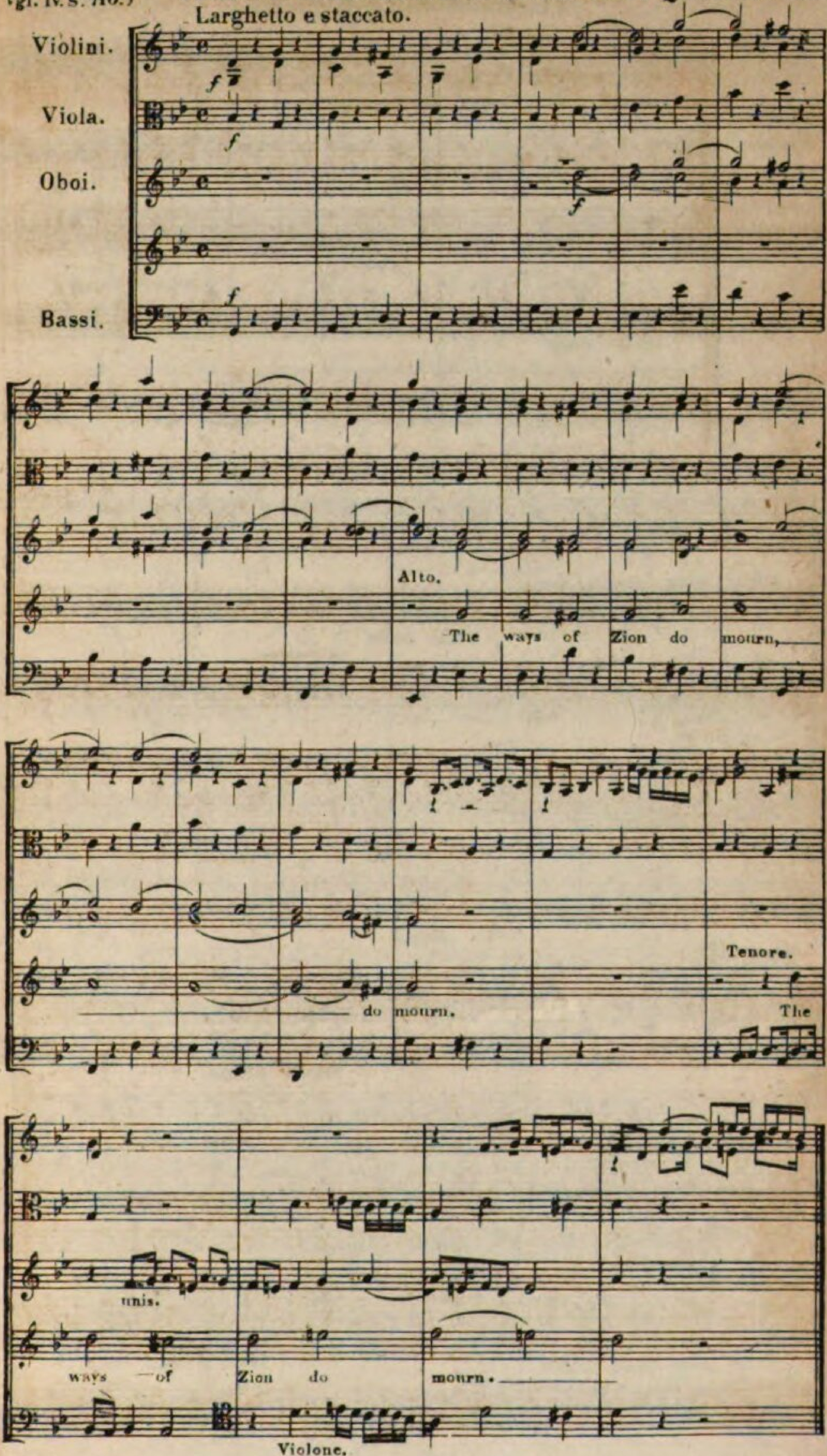


(Vgl. IV. S. 648.)

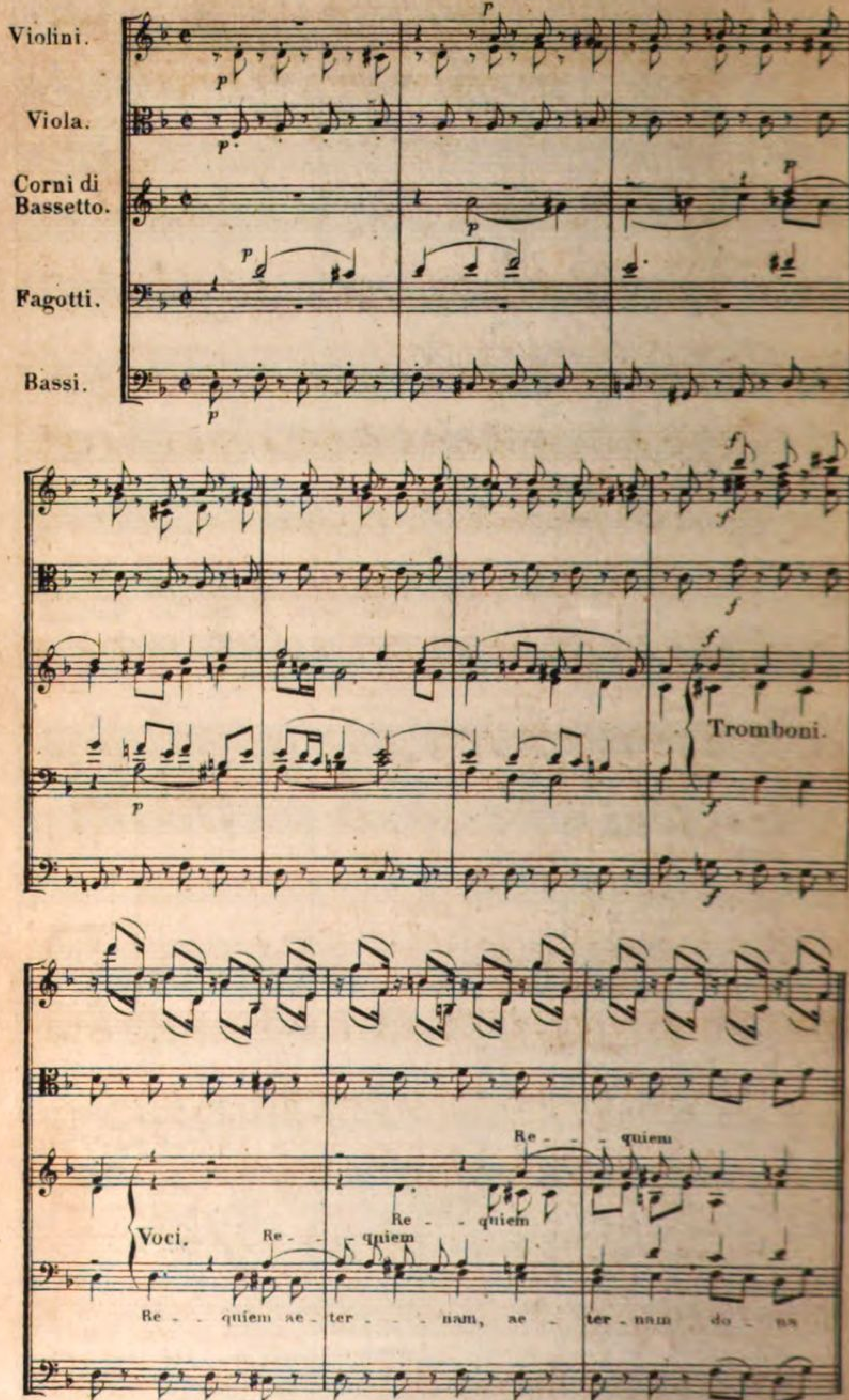
Cadenz aus der Introduction der Zauberflöte.
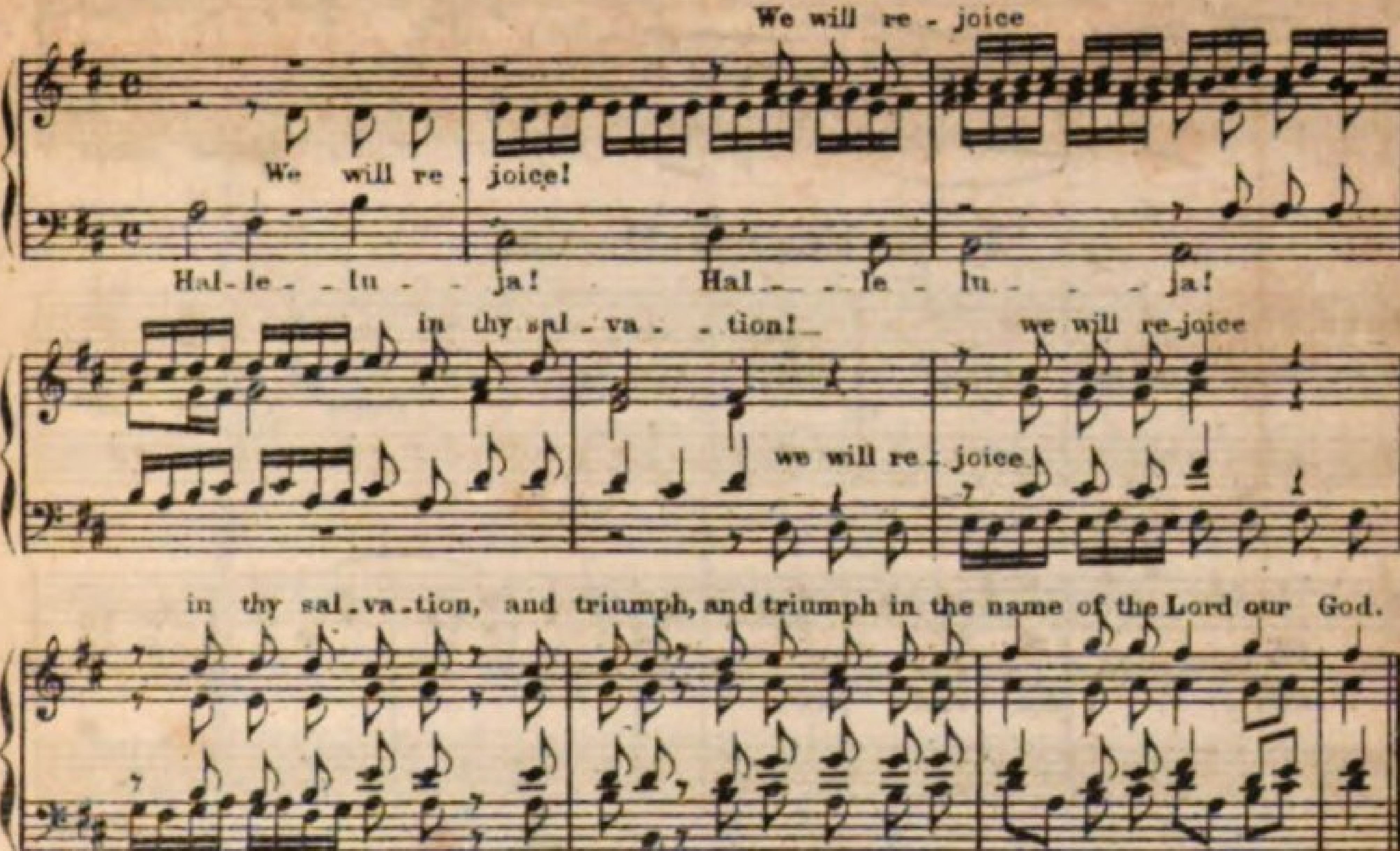


1a. Aus Händel's Anthem for the funeral of Queen Caroline.
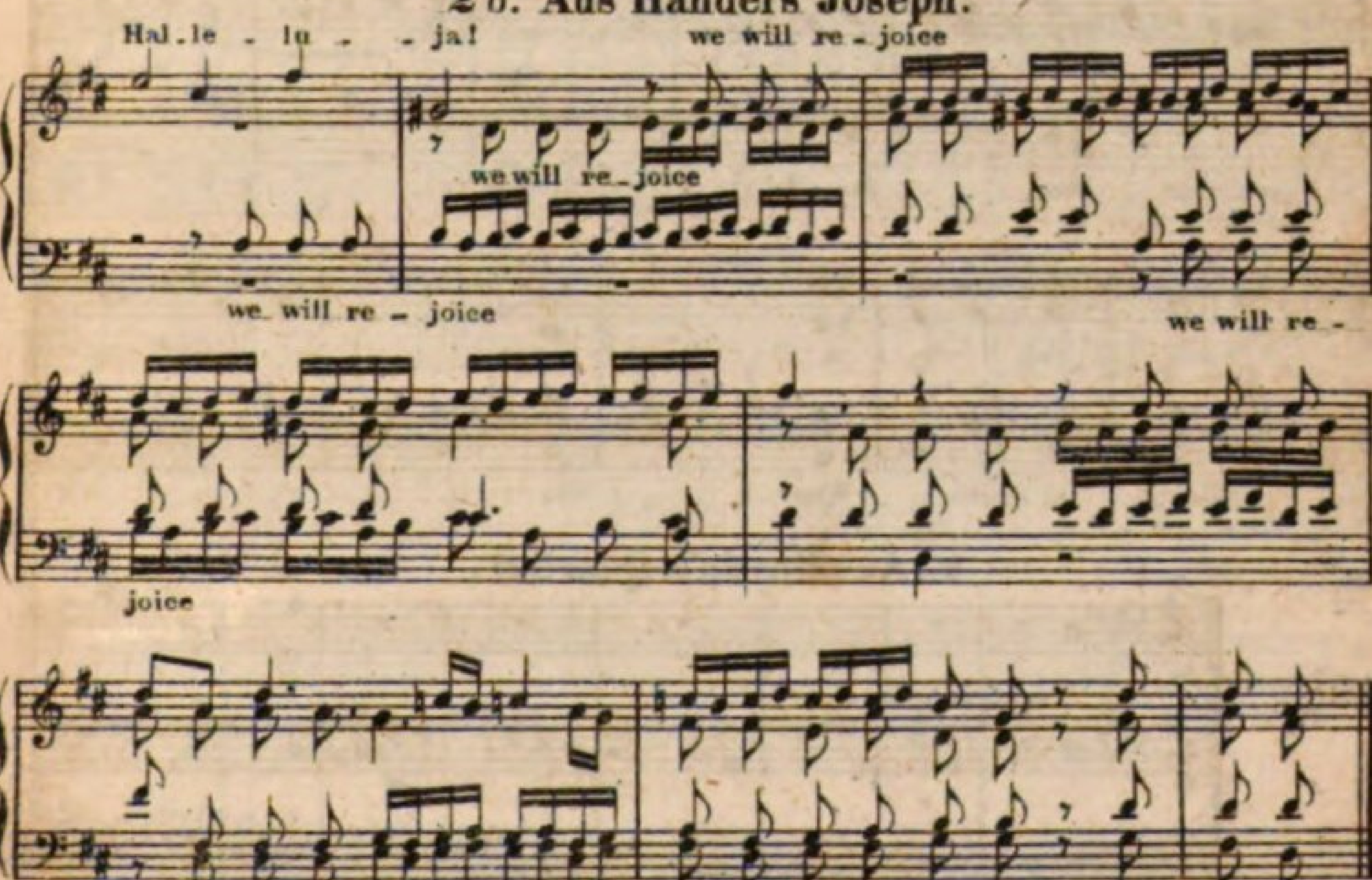


1 b. Aus Mozart's Requiem.
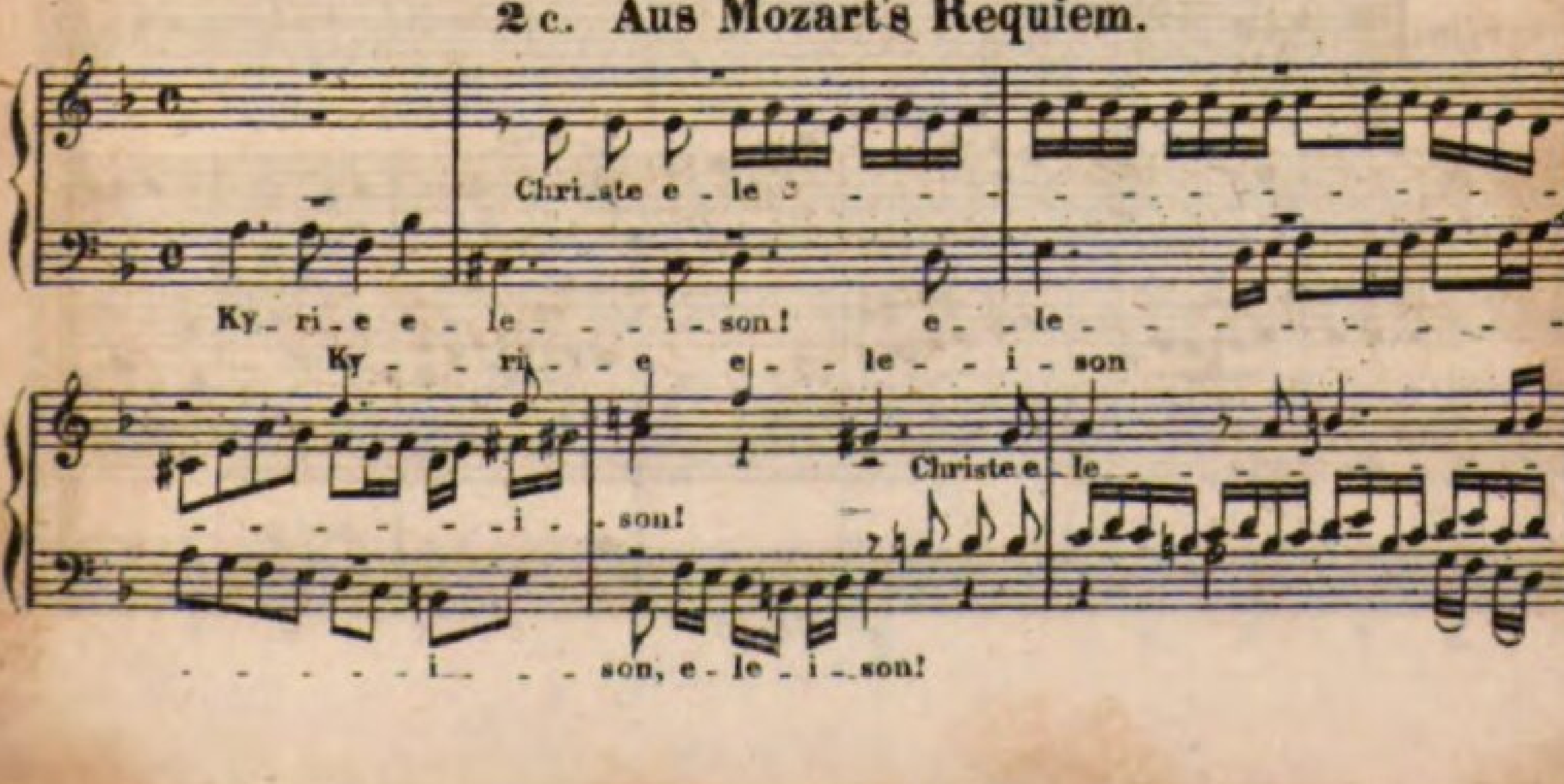


2 a. Aus Händel's Joseph.
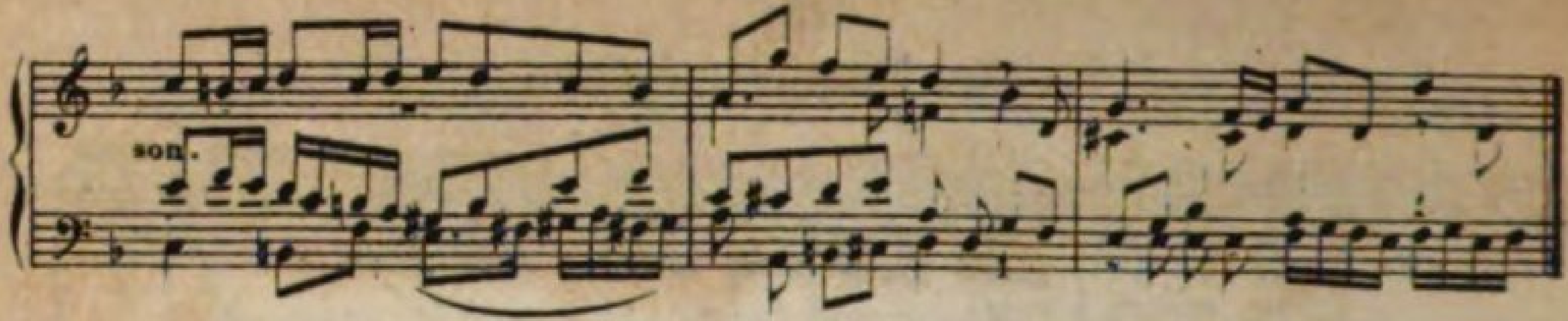


2 b. Aus Händel's Joseph.

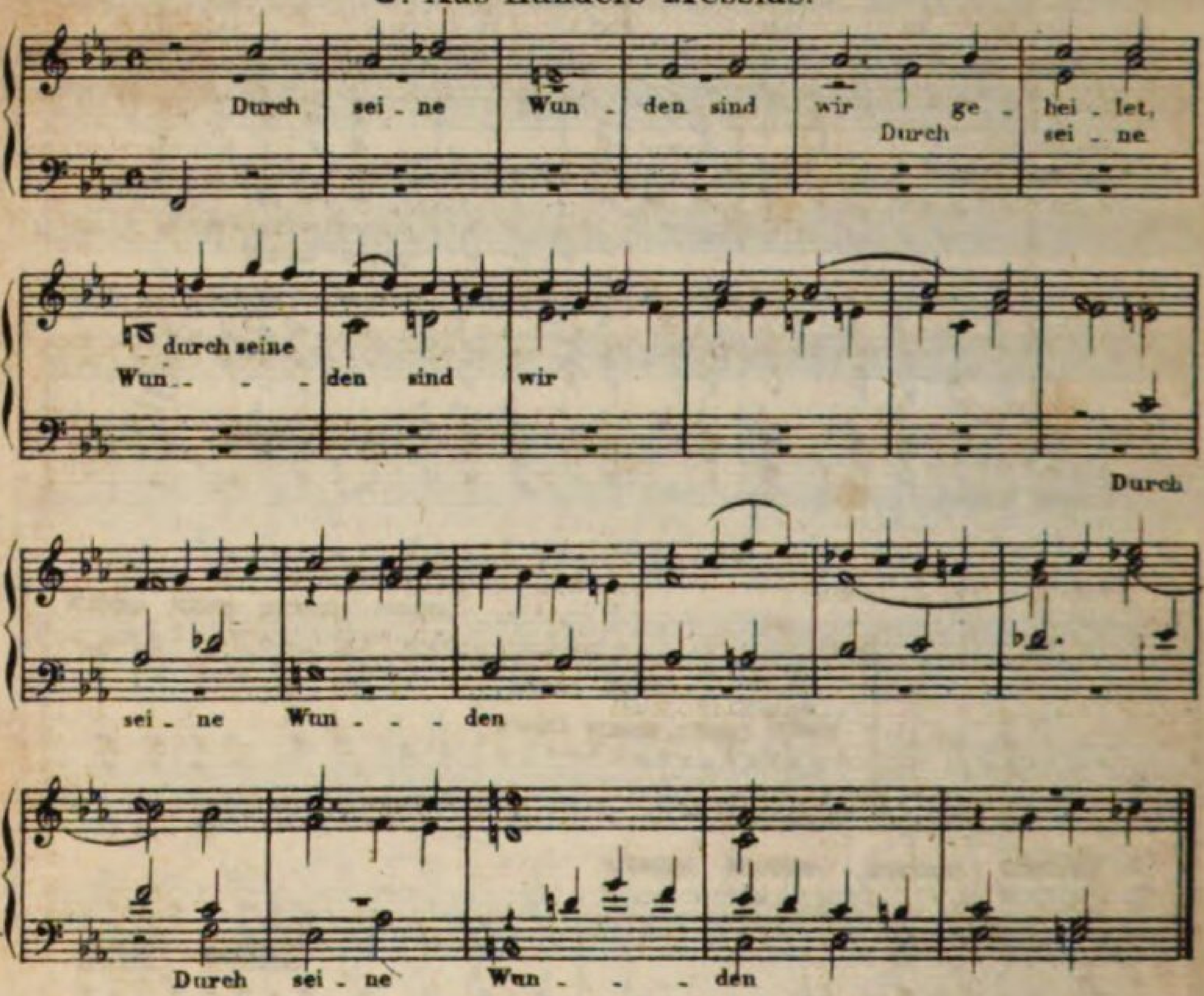


2 c. Aus Mozart's Requiem.

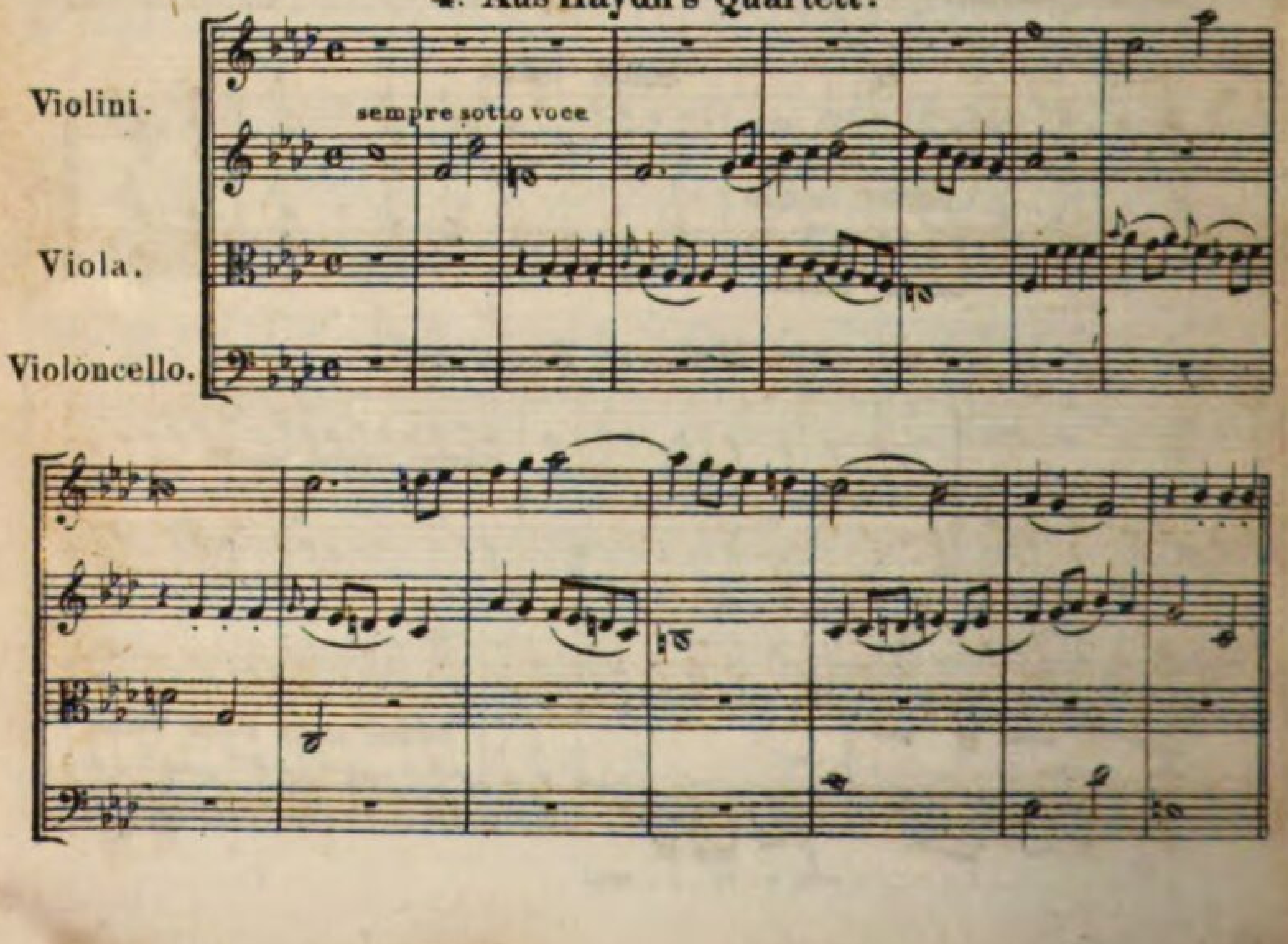




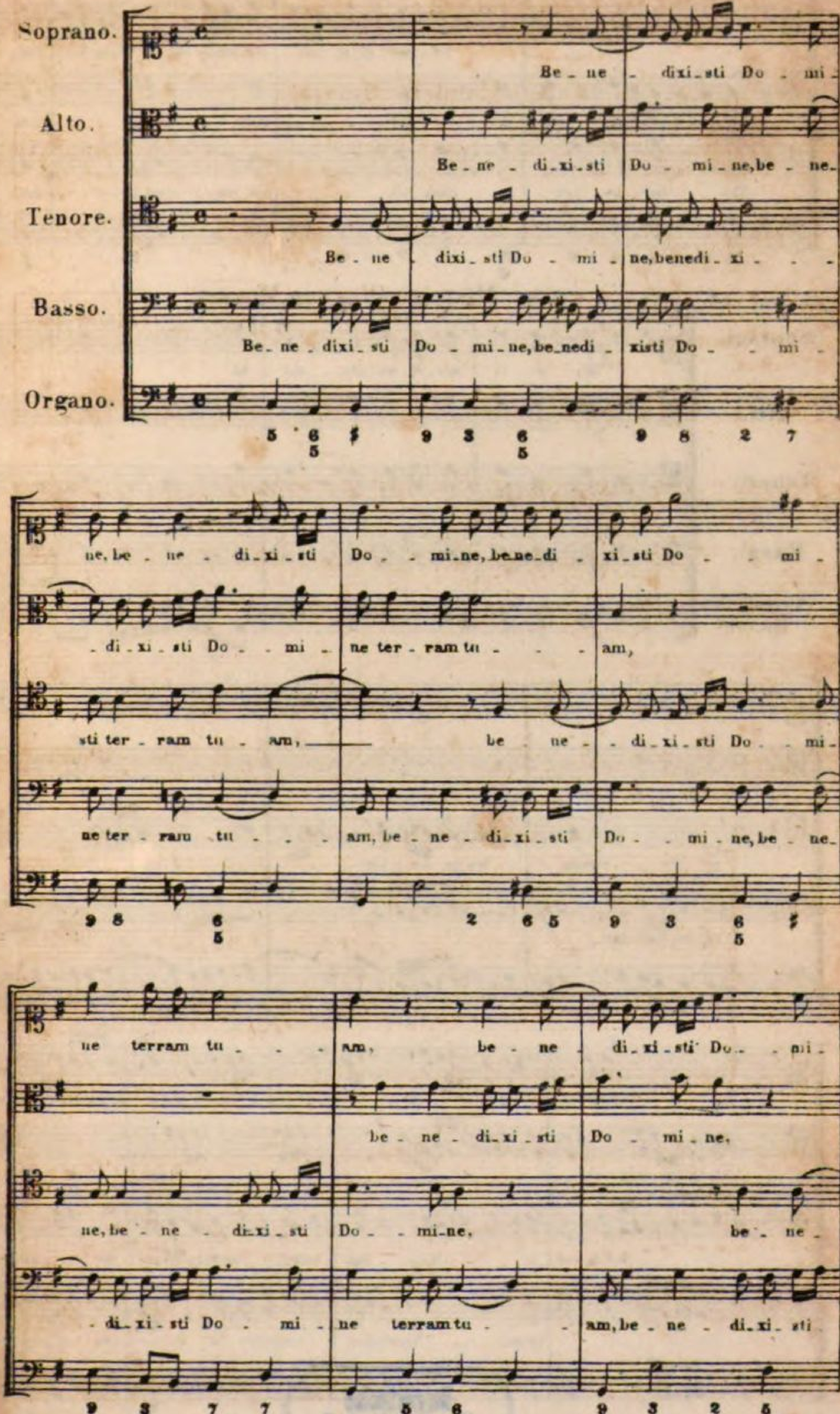
3. Aus Händel's Messias.
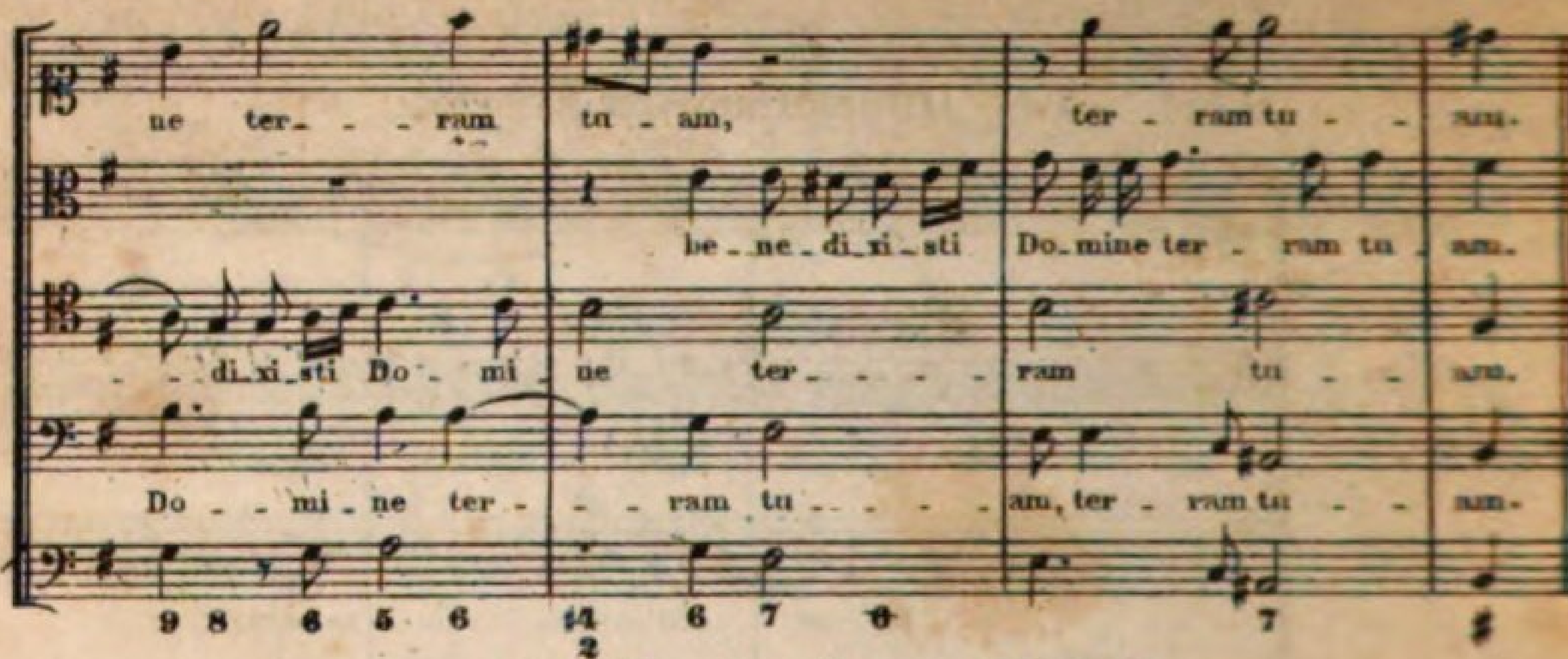


4. Aus Haydn's Quartett.

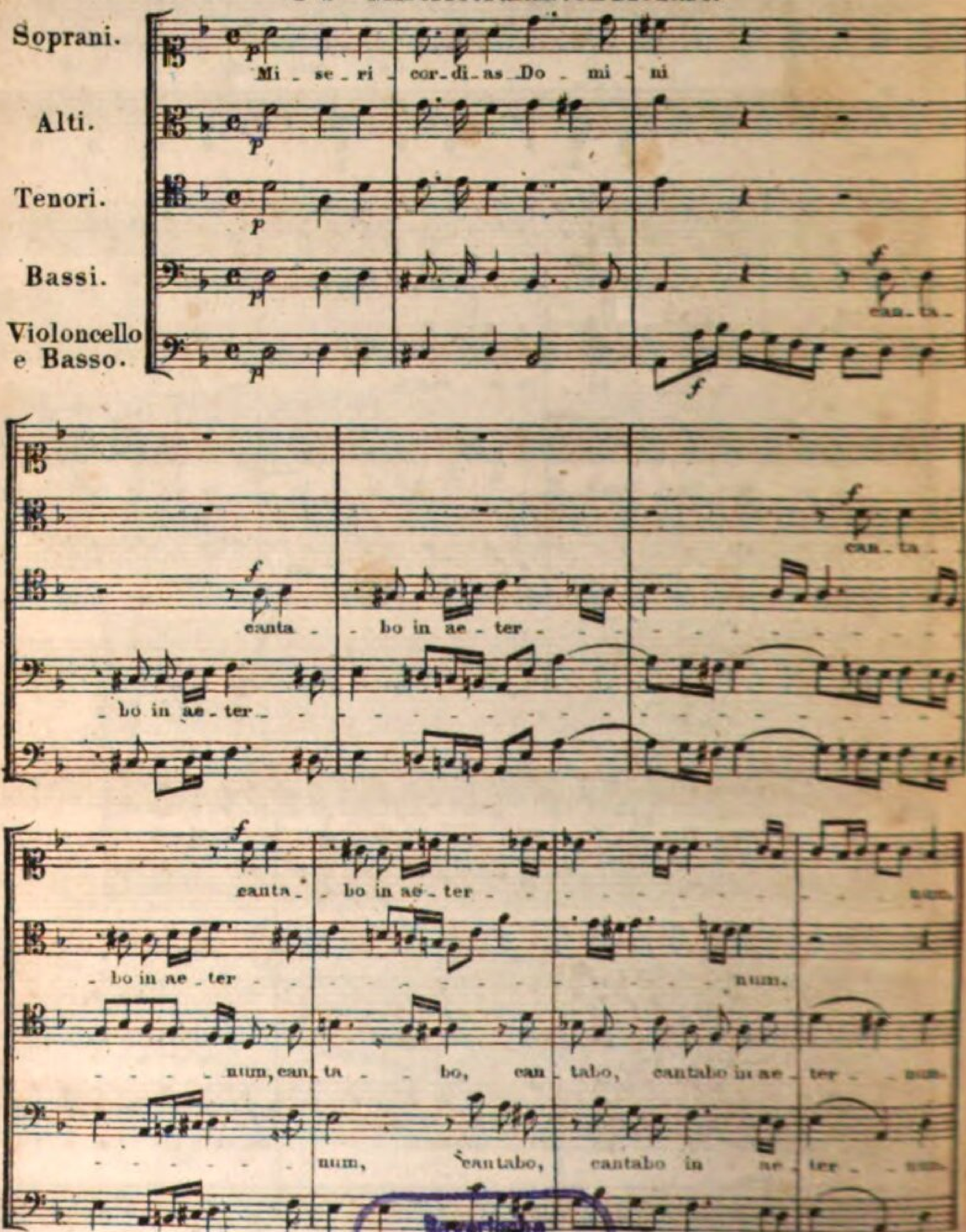


5 a. Offertorium von Eberlin.





5 b. Misericordias von Mozart.



Jahn, Otto,

W. A. Mozart

Bd.: 4

Leipzig 1859